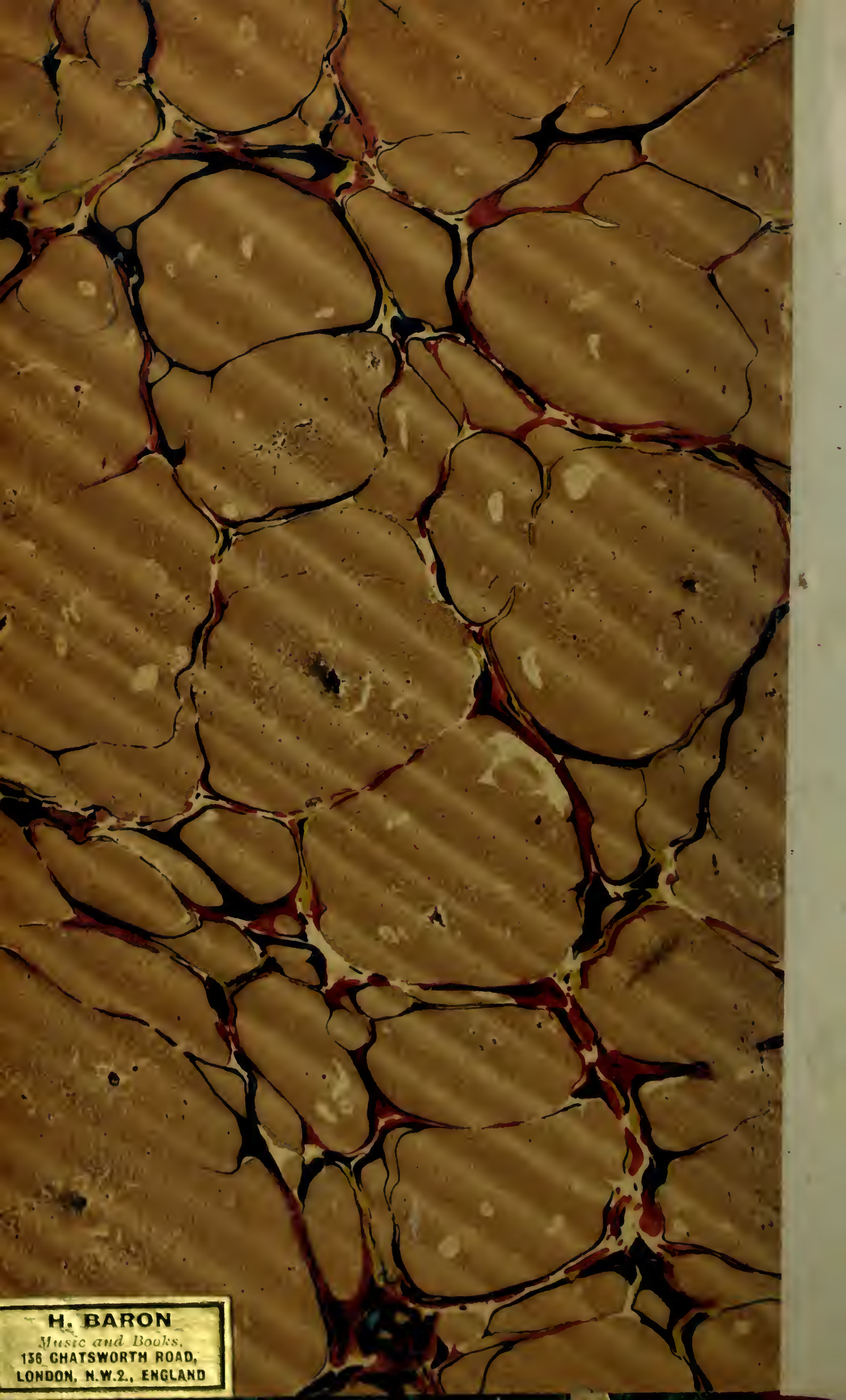
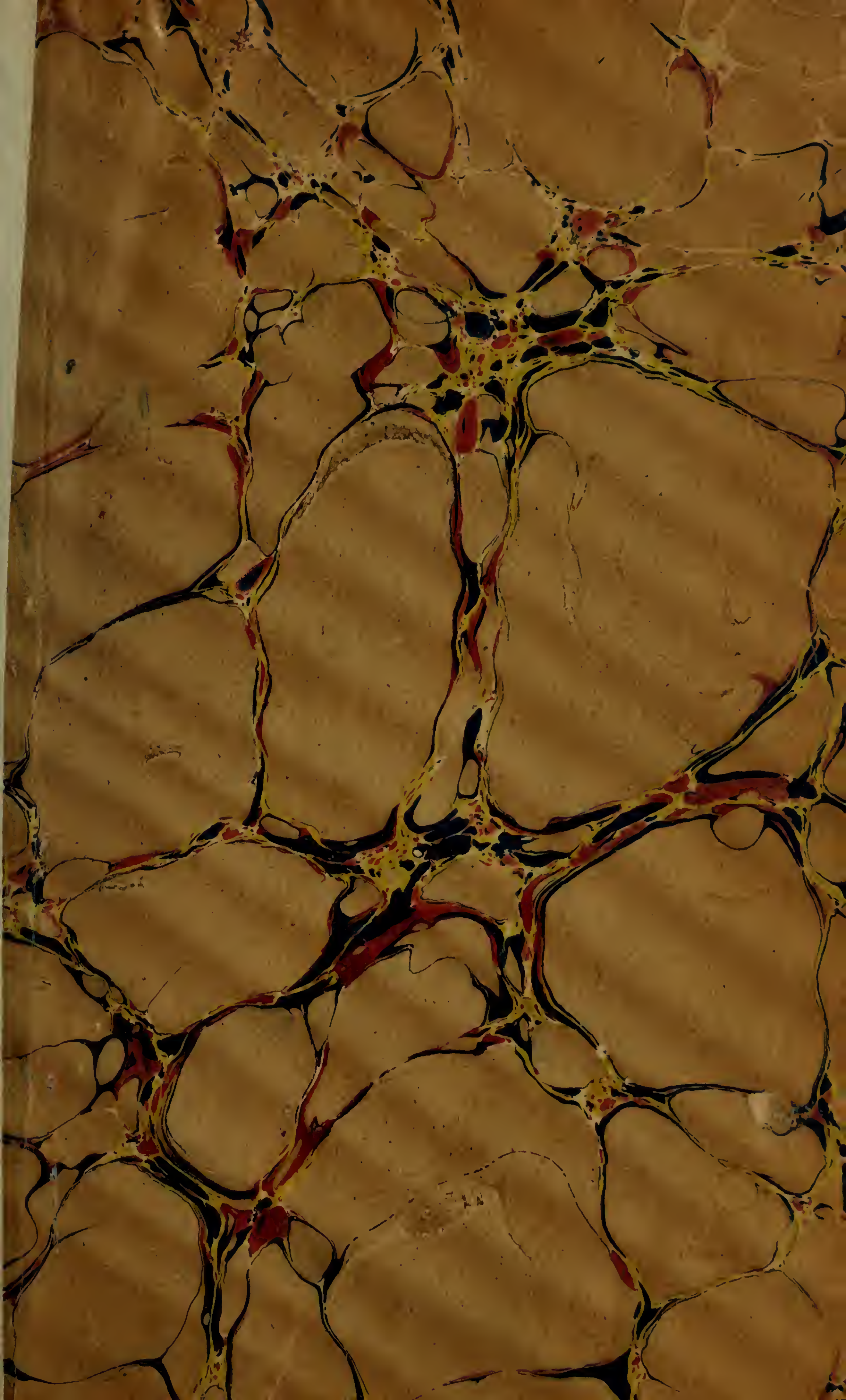

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07907753 3


H. BARON
Music and Books.
136 CHATSWORTH ROAD,
LONDON, N.W.2., ENGLAND

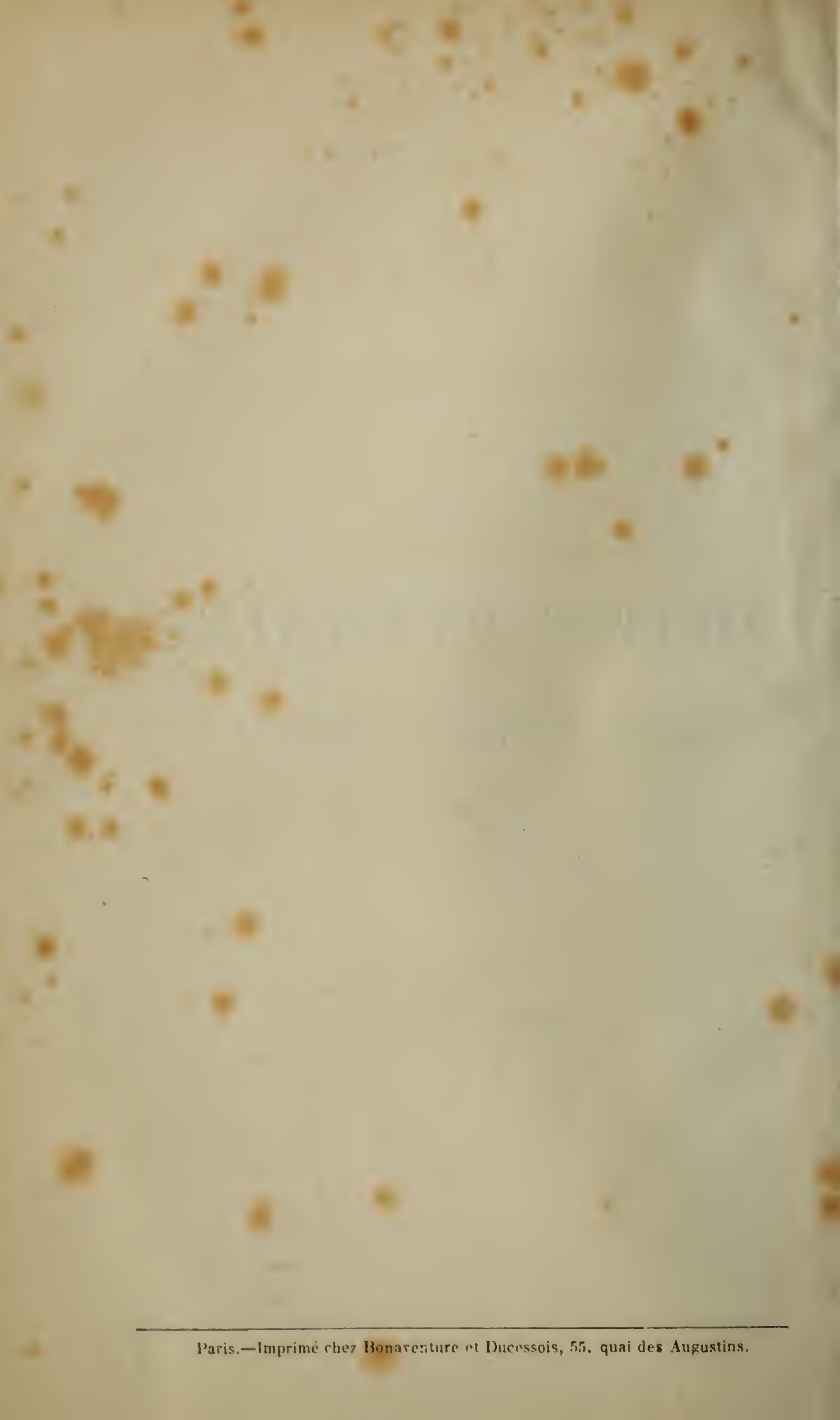


QUINZE

VISITES MUSICALES

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

DE 1855



Paris.—Imprimé chez Bonaventure et Ducessois, 55, quai des Augustins.

QUINZE

VISITES MUSICALES

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

DE 1855

PAR

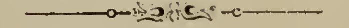
ADRIEN DE LA FAGE

SUIVIES

D'UNE POST-EXPOSITION,
DE LA LISTE DES EXPOSANTS ET DE CELLE DES RÉCOMPENSES,
ET D'UN RAPPORT SUR L'ORGUE DE SAINT-EUGÈNE.

Les *arts libéraux* se sont assez chantés eux-mêmes; ils pourraient employer maintenant ce qu'ils ont de voix à célébrer les *arts mécaniques*.

DIDEROT, *Encyclopédie*, art. ART.



PARIS
CHEZ TARDIF, LIBRAIRE,
RUE ROCHECHOUART, 33

1856


LIBRARY
JUL 19 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

A mon Ami

ARISTIDE CAVAILLÉ-COLL,

Facteur d'Orgues.

AVERTISSEMENT.

Un assez grand nombre de personnes ayant témoigné le désir de voir réimprimer et réunir en un volume les articles publiés l'année dernière dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* sous le titre de *Visites musicales à l'Exposition universelle*, nous avons cru devoir accéder à leur désir. En conséquence l'auteur a revu avec grand soin lesdits articles, sans toutefois y rien changer d'essentiel, parce qu'il a mieux aimé conserver sans altération la physionomie primitive du travail qui, dans l'origine, avait paru contribuer à le faire lire avec quelque plaisir. Seulement il a rétabli un certain nombre de passages que n'admettait pas le plan du journal, et il a mis au bas des pages une assez grande quantité de notes dont plusieurs ont de l'importance.

Quelques-unes de celles-ci appartiennent au savant musiciste G.-E. Anders. Tous les lecteurs regretteront qu'elles ne soient pas plus nombreuses et que sa mauvaise santé ne lui ait pas permis de faire en cette occasion tout ce que son amitié lui inspirait.

Dans la *Post-Exposition* l'auteur parle de quelques *produits* dont il n'avait pas été question dans les *Visites*, et revient sur certains exposants dont il avait déjà parlé. Cette Post-Exposition aurait pu être beaucoup plus étendue, mais

alors elle n'eût plus été ce qu'on voulait qu'elle fût, c'est-à-dire un simple supplément aux *Visites.*

Vient ensuite un *Rapport sur l'orgue de l'église Saint-Eugène,* dont il avait été dit quelque chose dans la Visite XIV. L'auteur a cru devoir l'insérer ici : non-seulement il se rattache tout naturellement à l'ouvrage, mais il avait été imprimé d'abord à Bruxelles, puis deux fois à Paris sans que le rapporteur eût revu les épreuves de cette impression et de ces réimpressions, en sorte qu'elles contiennent beaucoup de fautes graves, et que cette fois seulement le morceau est donné tel qu'il avait été composé.

Après ce Rapport on trouve d'abord la Liste des exposants avec un Tableau comparatif des deux Expositions de Londres et de Paris, puis celle des récompenses. La première n'est pas tout à fait telle que l'auteur l'aurait voulue : la faute en est à l'insuffisance des indications fournies par le *Livret.*

On avait songé un instant à y ajouter deux autres listes : l'une désignant les exposants qui auraient dû être récompensés et ne l'ont pas été, la seconde ceux qui l'ont été et n'auraient pas dû l'être. Mais on a ensuite pensé que la liste consolatrice n'aurait été qu'une bien faible compensation, et que l'autre n'eût fait qu'augmenter le nombre des mécontents; personne ne peut se persuader n'avoir pas mérité ce qu'il obtient. En conséquence, récompensés à tort ou à raison peuvent continuer à se gaudir de compagnie ; ce livre n'est pas pour troubler leur allégresse.

PREMIÈRE VISITE.

Comment l'auteur se propose de rendre compte de l'Exposition. — La musique dans le catalogue n'est point classée parmi les beaux-arts. — On ne se croit pas obligé dans ces visites à trop de gravité. — Place donnée à la facture des instruments. — Absence de quelques produits. — Accroissement du nombre des exposants français. — Industrie musicale étrangère. — Des véritables inventions. — Le piano. — Rareté des timbres nouveaux. — Il faudrait, dans une Exposition, une salle spécialement destinée à la musique. — Ce que l'on a fait à cet égard.

Comme l'indique assez le titre ci-dessus, les articles que je vais consacrer aux produits de l'Exposition universelle qui entrent dans la spécialité musicale seront écrits sans aucune prétention et presque sans aucun plan. Si donc, rencontrant dans l'édifice pompeusement nommé *Palais de l'Industrie*, le musicien chargé de dire aux lecteurs ce qu'il pense de l'art musical pris au point de vue industriel, quelqu'un lui disait, comme dans Molière [1] :

> Où s'adressent tes pas ?

il ne répondra pas même :

> Où j'ai dessein d'aller,

parce que le plus souvent il n'aura aucun dessein. Errant à l'aventure au milieu de ces richesses du monde entier, richesses bien souvent plus apparentes que réelles, il ne s'arrêtera qu'à un petit nombre d'étalages (pardon de l'inconvenance de ce mot dans un palais), et il dira ce que lui en semble, selon que les choses, ou comme l'on dit maintenant, les *produits*, s'offriront à ses yeux. Si en passant il commet quelque oubli, ne vous en étonnez pas, et supposez toujours qu'il pourra bien y revenir. Un ordre rigoureusement méthodique n'est aucunement indispensable ici,

[1] *Amphitryon*, acte I, scène 2.

et nos lecteurs n'y gagneraient pas beaucoup; il y en a même que nos classements effrayeraient, comme ils effrayent tous ceux qui ouvrent le *Catalogue officiel*, que l'on appelle toujours le *Livret*, bien qu'il ait 448 pages d'impression à deux colonnes, de grande justification, et en caractères fort menus. Le vulgaire lui donne ce nom par habitude et les savants par antiphrase [1].

Or, dans ce gros indicateur se trouve parmi les documents préliminaires la classification des produits, d'abord en deux grandes divisions *Industrie* et *Beaux-arts*, puis en groupes, en classes et en sections. On a suivi dans cette disposition à peu près la méthode adoptée il y a deux ans par la commission anglaise, et peut-être était-il difficile de mieux faire; mais il n'en est pas moins vrai qu'à l'aspect seul de ces simples indications, on éprouve la crainte de se noyer dans l'Océan industriel.

Du moment qu'il existe une section de *Beaux-arts*, il semblerait tout naturel d'y aller chercher la musique; mais point. Et il n'en pouvait en vérité être autrement; car ce ne sont point les compositeurs et les exécutants qui *exposent;* c'est bien assez pour eux de *s'exposer* si souvent et sans qu'il soit besoin pour cela d'un palais et des autres accessoires. Voyez à la porte même de celui de l'Industrie tous ces cafés chantants : c'est une section importante de la grande et permanente exposition musicale. Rossini, qui s'était arrêté à l'un d'eux la veille de son départ pour

[1] Ce catalogue offre d'assez nombreuses inexactitudes, et ne renferme pas certaines indications relatives aux objets exposés qui semblaient tout-à-fait indispensables. Lorsque les exposants s'adressaient à la direction pour la rectification des erreurs, on les renvoyait à la seconde édition. Or, cette seconde édition n'a pas eu lieu, la première ne s'étant point épuisée. Seulement on a joint à celle-ci un supplément. Régulièrement cette addition eût dû être délivrée gratis aux acquéreurs du catalogue, mais point du tout : non-seulement elle ne se donnait pas pour rien, mais on ne pouvait se la procurer séparément, et il fallait acheter de nouveau le catalogue tout entier. Or, celui-ci a coûté d'abord 2 fr. 50 c., puis 2 fr. En Angleterre, on en avait agi autrement : le prix du catalogue avait été fixée à *un schelling* (1 fr. 25 c.), aussi en a-t-on vendu au moins dix fois plus qu'à Paris. Pour l'Exposition de cette dernière ville les Anglais ont fait imprimer un catalogue spécial des produits de l'Angleterre, qui forme un magnifique volume grand in-8° en anglais et en français; ils ne le vendaient qu'un franc : il a eu trois éditions. Notez qu'il était imprimé à Londres, ce qui entraînait des frais beaucoup plus considérables.

Trouville, dit, en plaisantant, que s'il écrivait encore, il voudrait travailler pour des troupes de ce genre. On a donc placé les produits musicaux dans l'industrie. Ceci pourtant ne veut pas dire que parmi nous il ne se rencontre pas, surtout depuis quelque temps, un assez bon nombre de musiciens industriels; parmi ceux qui ne s'occupent que de fabrication, plus d'un industriel est assurément digne du titre d'artiste.

Ici peut-être le lecteur m'arrêtera pour me demander si cette manière de rendre compte de l'Exposition universelle est bien convenable et s'il y a lieu de se fier aux appréciations de qui parle si légèrement des choses et des personnes. Attendez un peu : au moment où j'enfourche le cheval je ne puis ni ne veux encore changer d'allure; je répondrai donc par avance à ce reproche prévu.

Écoutez mes raisons : il y a trois points sur lesquels en 1855 tout le monde aura été d'accord à Paris : la longueur de l'hiver, l'inconstance de l'été et la fatigue que l'on éprouve à visiter l'Exposition; il en est même un quatrième sur lequel on s'accordera peut-être aussi, c'est (sauf le respect dû aux journaux grands et petits) l'ennui que ressent plus d'un lecteur à la suite des comptes rendus de la branche qui le concerne. A force d'avoir la prétention d'être *homme sérieux* et de ne s'adresser qu'à des *hommes sérieux*, on arrive à n'oser plus rire de rien, et pourtant de nos jours que reste-t-il de sérieux hormis les théorèmes de géométrie? encore faut-il qu'ils n'aient pas pour objet de démontrer la quadrature du cercle, ou bien encore de calculer l'incommensurable contour des robes de femmes autrement que par la théorie et à l'aide de procédés semblables à ceux qu'employèrent les savants pour fixer la circonférence de la terre et en déduire l'élément du système métrique.

En cela, ce que je trouve fâcheux au delà de ce qu'on peut dire, c'est que pour être devenu si sérieux on n'en est souvent pas plus raisonnable. A la vérité en cherchant à être gai on peut fort bien n'être ni sérieux ni raisonnable; mais si l'on dit des sottises, des niaiseries, des inconséquences, voire des absurdités, mieux vaut-il encore qu'elles se présentent dans un déshabillé joyeux et dégagé qu'enveloppées dans le manteau d'une tristesse sombre et concentrée.

Quoi qu'il en soit, je tâcherai de prouver que si l'erreur sérieu-

sement émise ne devient pas vérité, la raison gaiement exposée ne passe pas à l'état de sophisme. Rien, comme dit le poëte, n'empêche de dire la vérité en riant.

...Ridentem dicere verum
Quid vetat[1]*?*

Que l'on me pardonne donc d'abord cette citation latine, et ensuite qu'on ne m'en veuille pas si en rendant compte de l'Exposition je ne m'exprime pas toujours avec une gravité qui, je le répète, ne me semble pas du tout indispensable en pareil cas. Permets-moi, cher et bénévole lecteur, de la réserver pour d'autres circonstances. En somme mon procédé n'a d'autre but que de te sauver la longueur de la route et de t'encourager à me suivre jusqu'au bout.

D'après la classification du catalogue, la musique se trouve mêlée accidentellement à plusieurs sections, mais ses produits forment en entier la *vingt-septième classe*, dernière de la division industrielle. Il ne faut pas ici se plaindre d'avoir la dernière place, mais bien au contraire se féliciter d'en avoir une spéciale. Et sans cela savez-vous, grand Dieu! dans quelles professions on eût classé celles des plus célèbres *instrumentiers?* Précisément dans celles dont les produits deviennent un terme injurieux pour les fabricants. Nous disons chaque jour d'un mauvais instrument que c'est un *sabot*, un *chaudron*, une *poêle à frire;* eh bien! c'est précisément aux corps de métiers analogues que se rapportait au siècle passé la facture des instruments; et, par exemple, M. Adolphe Sax, qui, pour le dire en passant, n'a, je crois, exposé aucun de ses retentissants produits[2], n'eût été il y a moins de cent ans qu'un simple *chaudronnier*, quel que fût d'ailleurs le mérite de ses inventions.

On a partagé cette vingt-septième classe en huit sections: 1° instruments à vent non métalliques; 2° instruments à vent métalliques; 3° instruments à vent à clavier; 4° instruments à cordes; 5° instruments à cordes à clavier; 6° instruments à percussion et à frottement; 7° instruments automatiques; 8° fabrications élémentaires et accessoires. Quelques critiques pourraient être faites de cette classification, mais il était difficile d'en trou-

[1] *Horace*, Satire I, v. 24.
[2] Voyez la Treizième Visite.

ver une meilleure. Je regrette seulement qu'on n'ait pas élargi la huitième section, à laquelle on a rapporté la fabrication des pupitres et autres objets matériels, sans en rapprocher des industries qui se rattachent à la musique d'une manière bien plus importante et toute spéciale, telles que la gammographie ou réglure du papier, la gravure et l'impression de la musique, etc.

Au reste, ici la classification a peu d'importance, puisque les produits de chaque espèce ne sont pas tellement rapprochés qu'on puisse les embrasser et les analyser en quelque sorte d'un coup d'œil. Et d'ailleurs la dispersion inévitable qui résulte de la différence des origines empêche de considérer la partie musicale de l'Exposition comme un tout, et c'est principalement pour cela qu'en en parlant je ne m'astreins pas à une marche régulière.

Il est une chose qui m'a frappé d'une manière assez fâcheuse, c'est l'absence à l'Exposition de Paris d'un certain nombre de produits musicaux qui s'étaient montrés avantageusement à celle de Londres, et qui sont rentrés entre les mains des fabricateurs. Il eût fallu, s'ils renonçaient à les réexposer, qu'ils donnassent l'équivalent ou mieux. Qui sait s'ils ne regretteront pas plus tard de s'être abstenus?

Cette Exposition *universelle* est en même temps l'Exposition quinquennale de la France qui aurait eu lieu en 1854; et si nous la comparons aux précédentes Expositions françaises, elle doit nous paraître bien riche. Le nombre des exposants a été sans cesse croissant. L'industrie musicale qui, aux Expositions de 1798 à 1819, avait paru presque insignifiante[1], prit un grand développement à partir de cette dernière année, et vingt ans plus

[1] La première Exposition parisienne (1798) n'offrait en tout que 87 exposants. La musique n'entrait en fait que pour un *chronomètre,* des pendules à jeux de flûte et des boîtes à carillon. La seconde (1801) présentait, outre les précédentes boîtes, la musique imprimée par les procédés d'Ollivier. La troisième (1802) donna de nouveau les procédés de typographie musicale d'Ollivier, et de plus ceux de Bouvier; en outre deux facteurs d'instruments envoyèrent des violons et une contrebasse. Un de ces facteurs était Nicolas, de Mirecourt (département des Vosges), dont la famille expose encore cette année. A la quatrième (1806), on vit des pianos, des harpes, des flûtes de cristal, des harmonicas, des instruments mécaniques, de nouveaux procédés de typographie musicale dus à Godfroy, etc. Il est à remarquer que dans ces premières Expositions on ne se présentait guère que comme *inventeur* de quelque chose, ou du moins avec la prétention de l'être.

tard, en 1839, le nombre des exposants pour la musique était de *cent cinquante-sept*. A l'Exposition de 1855, les seuls fabricants d'instruments pour la France forment une liste de *deux cent vingt et un* noms, et, en y ajoutant les industries dépendantes et les retardataires, elle se grossit de *cent* autres noms environ[1].

Pour les pays étrangers, l'industrie musicale proprement dite est représentée par 157 exposants. L'Autriche en compte 50 ; mais il faut remarquer que la haute Italie, que l'on a soin d'effacer en toute occasion, est comprise dans ce nombre pour un quart environ ; l'Angleterre en présente 25, la Suisse 13, la Prusse 12, la Belgique 11, la Bavière 10, le Wurtemberg 7, le Danemark 6. Le reste appartient à d'autres Etats plus petits. L'Espagne n'a qu'un exposant, et il est Français (M. Boisselot). Le Portugal n'en a point[2].

En parcourant cette nomenclature de *trois cent soixante-dix-huit* industriels, dont plusieurs offrent aux regards du public jusqu'à une dizaine d'articles, l'idée peut venir à beaucoup de personnes que nous allons avoir en musique une foule d'inventions, que quantité d'idées nouvelles vont surgir par suite de ces découvertes, et qu'en ce temps où, dans l'art musical surtout,

> Il nous faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde [3],

les compositeurs vont prochainement, grâce aux progrès de l'industrie, avoir une foule de ressources nouvelles pour causer à leurs auditeurs des émotions qu'ils ne connaissent point encore, et qui, après les avoir fait tressaillir une fois ou deux, leur plairont au moins pendant quelques mois. Par malheur, il n'en est rien, et

[1] A la suite des Visites, je donnerai un tableau complet du nombre comparatif des exposants et des catégories d'instruments aux Expositions de Londres et de Paris.

[2] Par décision autocratique prise en Russie, et non en France, il a été défendu aux industriels russes d'envoyer leurs produits à l'Exposition de Paris. Cette interdiction était à peu près inévitable, et même, si l'on veut, indispensable. On n'en peut dire autant de la décision semblable prise par le royaume des Deux-Siciles, où l'industrie, beaucoup plus avancée qu'on ne le pense généralement, s'est trouvée condamnée à ne point paraître dans ce vaste concours ouvert à tous les pays. Dans d'autres États l'insouciance du gouvernement s'est mise au niveau de celle des particuliers.

[3] Ce vers, souvent cité, appartient, je crois, à La Fontaine.

dans une exhibition si considérable, on est étonné de rencontrer fort peu de choses vraiment nouvelles.

Sans doute, les perfectionnements si remarquables auxquels dans ces dernières années sont arrivés beaucoup d'instruments, offraient aussi de la nouveauté ; mais ce sont de ces nouveautés peu saillantes qui laissent tout le fond des choses dans l'état où il était auparavant. Ainsi, au temps de Mozart, c'est-à-dire il y a soixante ans environ, les pianos n'avaient que cinq octaves; ils en ont sept aujourd'hui, et cette extension a bien pu donner à l'exécutant des ressources qui lui étaient inconnues; les sons, quant à l'intensité et à la qualité, ont bien pu produire des hardiesses que l'on n'eût pas hasardées quelques années plus tôt; l'ingénieuse construction des marteaux et la grande solidité de l'instrument ont bien fait que l'on n'a plus craint de frapper vigoureusement la corde pour la faire retentir davantage : de ces circonstances, ainsi que de plusieurs autres moins caractéristiques, sont nées des combinaisons instrumentales qui auraient fort étonné les pianistes du siècle passé, dont l'œil, comme la main, se serait perdu dans cette continuité de traits disposés diatoniquement ou en arpéges, et dont souvent une seule mesure occupe une ligne entière. Cependant, c'est toujours un piano qui exprime tout cela, et il n'y a eu d'invention véritable et fondamentale que le jour où le piano a détrôné le clavecin en remplaçant, par des marteaux qui frappent la corde en dessus ou en dessous, les lames de plumes qui la rencontraient dans leur chemin et la faisaient résonner en l'accrochant.

Laissez-moi en passant vous donner l'opinion d'un homme bien célèbre et certes grand ami du progrès, qui ayant parlé de tout, s'est cependant moins arrêté sur la musique que sur le reste. A en juger par ce que je vais dire, en s'abstenant le plus souvent il a fait preuve d'esprit dans ceci comme dans le reste. Eh bien, dans les premiers temps qu'on faisait en France usage du Piano, Voltaire écrivait à Mme Du Deffand, le 8 décembre 1774, « qu'un *piano-forte* n'était qu'un instrument de chaudronnier en comparaison du clavecin.[1] » Ainsi sont fort souvent traitées à leur début les inventions qui doivent faire la plus brillante fortune.

[1] *Œuvres*, édition Beuchot, t. LXIX, p. 127.

Et remarquez, à l'égard du piano, un fait important et auquel certainement peu de personnes feraient attention si on ne le leur rappelait, c'est que le piano *existait de fait avant d'être inventé;* sa substitution au clavecin n'était en réalité que celle du tympanon au psaltérion. Le clavecin n'était autre chose qu'un psaltérion mécanique que l'on remplaça par un tympanon mécanique, qui depuis alla se perfectionnant sans cesse pour arriver au point où l'ont porté de nos jours les ingénieux fabricants de la France, de l'Allemagne et de l'Angleterre dont les noms justement illustres sont aujourd'hui dans la bouche de tous les musiciens [1]

J'ai fait cette remarque non-seulement pour montrer par-dessus tout que les véritables inventions, les idées vierges, ne sont pas plus aisées à trouver dans la partie industrielle que dans la partie artielle de la musique, et pour dire à quelle haute renommée pourrait prétendre celui qui inventerait un instrument absolument nouveau. Je dis nouveau, non pas quant au mécanisme, qui pour le simple auditeur est complétement indifférent, mais quant à l'effet et surtout quant au timbre; et, à ce propos, j'ai toujours vivement regretté que les facteurs d'instruments en tout genre unis aux physiciens ne tournassent pas plus souvent leurs idées de ce côté. Comment se fait-il que parmi tant de corps phonogènes fournis par la nature et avec tant de moyens de les mettre en œuvre et tant de facilité à en modifier les résultats, les timbres des instruments soient au total si peu nombreux, si peu variés? Comment est-il arrivé que les essais proposés en ce sens aient reçu si peu d'encouragements, que tant d'expériences faites par Chladni,[2] et plus tard par Sa-

[1] Le psaltérion, dont l'usage n'est pas entièrement perdu, est un instrument formé d'une boîte plate en forme de trapèze ou de trapézoïde ; sur cette boîte sont fixées des cordes d'acier et de laiton, soutenues par deux chevalets placés sur les côtés. On fait résonner ces cordes, soit avec des plumes taillées en forme de cure-dents, soit avec les doigts des deux mains garnis de dés, terminés par une pointe qui sert à pincer les cordes.

Le tympanon diffère peu, quant à la forme, du psaltérion; mais ses cordes, au lieu d'être pincées par l'exécutant, sont par lui frappées au moyen de balles de liége fixées au bout d'une baguette de baleine courte et flexible.

[2] Ernst-Florent-Frédéric Chladni, docteur en philosophie, en droit civil et en droit canon, né à Wittemberg le 30 novembre 1756, mort à Breslaw le 4 avril 1827, a publié quantité de Mémoires sur l'acoustique, et entre autres un Traité de cette science, donné d'abord en allemand, en 1802, à

vart,[1] aient été si promptement et si complétement abandonnées qu'elles n'ont pour ainsi dire laissé aucune trace? On a bien trouvé pour quelques jeux d'orgue des modifications qui constituent à peu

Leipzig, in-4o, puis traduit en français par l'auteur lui-même, lors de son séjour à Paris, et imprimé in-8o dans cette ville, en 1809. Malheureusement on n'a jamais traduit en français trois autres ouvrages de Chladni qui sont de véritables appendices de son grand Traité, et qui ont paru, les deux premiers à Leipzig, en 1817 et 1821, et le troisième à Mayence, en 1827. Il avait inventé deux instruments nommés par lui *euphone* et *clavicylindre*. Le premier était, au fond, une ingénieuse variété de l'harmonica de Franklin; le second consistait en un cylindre de verre que venaient frôler des lames de bois ou de métal gouvernées par des touches à la manière du piano. Ni l'un ni l'autre de ces instruments, bien qu'entendus partout avec admiration, ne purent s'introduire dans la pratique. Chose surprenante! à la mort de Chladni son clavicylindre, qui lui avait coûté vingt ans de travail et des dépenses énormes, fut vendu *neuf écus* de Prusse (environ 36 fr.). De pareils faits se présentent plus souvent qu'on ne le croirait, et surtout qu'on ne le voudrait, dans les annales de l'art musical. — Mon ami, le savant musiciste M. Anders, qui sait tant, et, pour le malheur de notre art, écrit si peu, me communique la note suivante au sujet du clavicylindre de Chladni : « D'après ce que vous dites de cet instrument, on pourrait croire que le son était produit indifféremment par les lames de bois ou de métal; c'est une erreur. Les tiges de bois ne servaient que d'intermédiaire entre le cylindre et les tiges métalliques (de fer ou d'acier) pour mettre ces dernières en vibration par la rotation du cylindre, qui s'effectuait au moyen d'une courroie mue par une pédale. Le cylindre occupait le fond de la caisse, et sa longueur égalait la largeur du clavier. Lorsqu'on baissait la touche, la tige de bois se mettait en contact avec le cylindre et communiquait la vibration à la tige de fer; or, comme le frottement était plus ou moins fort, suivant la compression plus ou moins forte de la touche, on obtenait depuis le *pianissimo* presque imperceptible jusqu'au *fortissimo* un admirable *crescendo* et des nuances d'expression comme sur les instruments à archet; et même, en frappant des accords, on pouvait faire ressortir telle ou telle note, si l'on avait la main assez habile. En outre, l'instrument avait l'avantage d'être invariable dans son accord. Il est à regretter que cet instrument, bien supérieur pour le son aux orgues expressives, ait été abandonné après la mort de l'inventeur. Du reste, la découverte n'est pas perdue, car Chladni a laissé un livre dans lequel il donne la description de son instrument, accompagnée de planches et des instructions nécessaires pour ceux qui voudraient le construire. Cet ouvrage est intitulé : *Beitræge zur praktischen Akustik*... (Essais sur l'acoustique pratique et la construction des instruments, contenant la théorie et l'enseignement pour la confection du clavicylindre et d'autres instruments analogues. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1821, in-8o). »

[1] Félix Savart, membre de l'Institut et professeur de physique au Collége

de chose près des timbres nouveaux ; mais, en dernière analyse, depuis un siècle environ, le seul instrument véritablement nouveau qui ait été inventé est la clarinette.

Ces réflexions seront sans doute venues à beaucoup d'autres qu'à moi-même, au simple et rapide parcours des galeries; mais il n'en faut pas conclure que l'Exposition, considérée uniquement dans sa partie musicale, n'offre pas un ensemble et des détails très-imposants dont le caractère me fournira sans aucun doute bien des observations intéressantes.

Cette réunion des chefs-d'œuvre de l'industrie musicale au milieu du XIXe siècle présenterait un aspect bien plus solennel, si, comme on l'a proposé plusieurs fois, une salle ou galerie spéciale eût été consacrée à la musique, ainsi qu'on a dû le faire pour les tableaux[1]. Et enfin, puisque l'on avait avec raison formé une classe spéciale des produits musicaux, n'eût-il pas été aussi raisonnable qu'avantageux de rapprocher ceux de tous les pays comme on avait fait pour les arts plastiques, et surtout de les disposer de manière à ce qu'ils fussent commodément examinés, essayés et même au besoin démontés? Encore une fois, il ne suffit pas de l'œil pour juger en matière musicale, et un instrument n'est pas un meuble du mérite duquel on décide à la simple inspection. Il faut, par exemple, pour apprécier la valeur d'un piano, pouvoir au moins s'asseoir devant le clavier, ce qui, aux Exposi-

de France, né à Mézières le 30 juin 1791, est mort à Paris le 16 mars 1841, sans avoir terminé un Traité d'acoustique fort avancé, que son frère s'était chargé d'achever et de publier. Celui-ci a depuis cessé de vivre, et l'on ne sait même ce qu'est devenu le Traité et sa continuation. Il est fâcheux que l'on n'ait pas au moins réuni en un volume les *Mémoires* relatifs à différents points d'acoustiques, insérés par Félix Savart dans plusieurs recueils. On y rencontre quantité d'observations et d'expériences du plus haut intérêt.

[1] Il y aurait eu à cela un seul inconvénient, c'est que sans doute on aurait exigé une rétribution particulière pour visiter la section musicale. Le prix d'entrée à l'Exposition avait été fixé à *un franc* pour cinq jours de la semaine, on payait 20 centimes le dimanche et 5 francs d'abord, et, comme il venait trop peu de monde, 2 francs le vendredi, mais en outre il fallait payer pareille somme pour visiter les tableaux, et moitié de pareille somme pour visiter les produits de l'agriculture. Ajoutez à cela, si l'on n'avait la précaution de se munir de pièces d'un franc ou de 50 c., 1 % pour le change s'il s'agissait de monnaies françaises, 2 % s'il était question de monnaies étrangères. Ces procédés *industriels* ont été fort remarqués.

tions précédentes, était souvent impossible en raison de l'entassement des objets et du resserrement du local, et à celle-ci n'est pas encore aussi facile qu'on le voudrait, à cause du peu d'espace donné à chaque exposant.

Il faut cependant remarquer qu'à cet égard, comme à tous les autres, il y a eu beaucoup d'améliorations ; mais en définitive, l'édifice, tel qu'on l'a construit, ne convient réellement que pour une Exposition *française* : les nombreux annexes qu'on a été obligé d'y ajouter après coup en sont une preuve surabondante. On a d'ailleurs réuni et rapproché du mieux qu'on l'a pu les produits de la *vingt-septième classe* qui, pour les seuls exposants français, occupent ce que l'on a nommé la *Rotonde*, formée des bâtiments de l'ancien *Panorama*. Ce qui n'y est point entré a été placé soit dans la grande salle, que l'on peut, à cet égard, nommer la salle des *privilégiés*, soit dans la galerie vis-à-vis de l'entrée principale. Au point de vue de la sonorité des instruments, l'emplacement de l'ancien panorama était, il faut l'avouer, bien mal choisi. Le grand mal est dans le peu d'espace accordé à chaque exposant, ou pour mieux dire à certains exposants, car, comme d'ordinaire, il y a eu des préférences, et, comme d'ordinaire aussi, des plaintes amères de la part des non-préférés. On a pourtant trouvé fort singulières les exigences des directeurs de l'Exposition qui, après avoir annoncé tel espace, l'ont successivement resserré, et l'on s'est surtout plaint de leurs exigences pour la construction des vitrines et autres appareils destinés à recevoir les produits.

Remarquer tout ceci à une première Visite, va-t-on dire, voilà qui est assez mal commencé : ce ne sont que des plaintes. Malheureusement, ce ne seront peut-être pas les dernières ; mais n'avais-je pas dit que je voulais entamer la matière par le premier sujet venu ?

Et d'ailleurs si parfois le lecteur se sent un peu fatigué à la fin d'une Visite, qu'il me prenne en pitié en songeant que moi qui *visite* et qui ne lis pas, je dois l'être bien autrement que lui.

DEUXIÈME VISITE.

Impression première que cause la grande salle. — Les échantillons de la partie musicale.— Progrès de la fabrication en province.— Remarques sur les instruments d'archet. — Des réparations intempestives. — Violons de M. J.-A. Lapaix, de Lille. — Son système d'éclisses. — Sa seconde âme. — Ses cordes filées. — Ancienneté des cordes de soie. — Instruments de l'Inde.

Plus d'une fois l'on s'est plaint, dans les Expositions précédentes, de l'espèce d'étourdissement que l'on éprouvait en entrant, comme l'on disait, dans le *Temple de l'industrie*. En France, ce temple n'avait jusqu'à présent consisté qu'en une sorte de hangar bâti à la hâte et en galeries volantes; cette impression d'étonnement est naturellement bien plus forte dans une grande construction composée d'une salle immense qu'entourent de vastes galeries et dans laquelle on embrasse d'ensemble et d'un seul coup d'œil une prodigieuse quantité d'objets que l'on ne pouvait apercevoir que successivement. Si maintenant on songe que ces produits appartiennent à tous les pays, que la France y entre pour moitié, et que par conséquent ils forment environ le double d'une Exposition française ordinaire, il n'y aura pas lieu de s'étonner de l'éblouissement causé par l'accumulation de tant d'objets de toute sorte et de l'impossibilité de se reconnaître tout d'un coup dans ce riche dédale, qui offre toutes les curiosités du monde, tout le résultat de l'activité de l'univers.

La salle principale est aussi bien disposée que possible : ce qui a besoin d'être vu de plusieurs côtés peut l'être sans difficulté et occupe un espace suffisant ; malheureusement, ce n'est pas là qu'abondent les instruments de musique. A l'exception de deux emplacements que l'on pourrait nommer les *échantillons* de l'Ex-

position, et qui sont occupés, comme je le dirai plus tard, par des orgues, des pianos, par l'*octobasse* et par des trophées de violons et violoncelles d'une part, et de l'autre, d'instruments de cuivre, et dont les intervalles sont remplis par des colonnettes de flûtes, clarinettes , etc., tout le reste est relégué et dispersé ailleurs.

Je me plaignais dans le premier article que tous les instruments de musique, quelle qu'en fût la provenance, ne se trouvassent pas rassemblés dans un même lieu; il faut cependant rendre justice à qui de droit et avouer que l'on a cherché à faire du mieux possible en rapprochant beaucoup de produits français de ce genre. Là se rencontre cette prodigieuse quantité de pianos fabriqués non plus seulement à Paris, comme il y a vingt ans, où les pianos de M. Boisselot, de Marseille, furent si remarqués, non seulement parce qu'ils étaient bons, mais peut-être plus encore parce que alors *un* piano fabriqué en province était une nouveauté, une chose tout à fait extraordinaire. Aujourd'hui nous trouvons des pianos envoyés par des facteurs de Strasbourg, de Tours, de Toulouse, de Marseille, de Montpellier, de Lyon, de Rouen, d'Angers, de Clermont-Ferrand, de Caen, de Saint-Affrique, de Poitiers, d'Orléans, de Nancy, de Bayonne, de Nîmes, d'Avignon, et enfin de Rennes, département du Finistère: la Bretagne en est arrivée à cultiver la musique, et l'on aura peut-être bientôt des concerts et un opéra bas-bretons où l'antique langue de nos pères, les Celtes, se montrera revêtue d'accords modernes et disposés selon le goût de notre siècle. Les gens qui voient les choses avec humeur ne manqueront pas de dire que l'un est aussi barbare que l'autre; la dureté de notre harmonie, ajouteront-ils, convient merveilleusement à l'âpre langage de nos ancêtres.

La fabrication des pianos est devenue aujourd'hui une industrie générale. Dans quelque temps, il en sera sans doute ainsi de tous ces instruments à jeux d'anches libres, dont je fais, pour dire toute ma pensée, assez peu de cas[1] et qui figurent en grande quan-

[1] Il est bien entendu qu'en exprimant cette idée, je ne parle que du principe même, c'est-à-dire du système des anches présentées comme capables de remplacer l'orgue à tuyaux. Cette opinion n'infirme en rien ce que j'aurai à dire plus tard des progrès qui ont été faits en ce genre et des avantages réels qui peuvent en résulter.

tité à l'Exposition, principalement sous le nom d'*harmoniums*. (On devrait au moins dire *harmonions* ; mais on sait qu'en France lorsqu'un mot se trouve régulièrement formé et orthographié, c'est le plus grand des hasards.) Aujourd'hui, tous les fabricants de cette espèce d'instruments sont encore Parisiens, à l'exception d'un seul, mais, en vérité, j'aimerais autant que l'industrie *instrumentière* de la province se portât sur d'autres objets...

Sur les instruments à cordes par exemple, et surtout sur cette magnifique et noble famille du violon, le roi de l'orchestre en dépit des efforts, des manœuvres et des hardiesses[1] de l'usurpateur piano, l'instrument du jour parce qu'il est celui de l'égoïsme, et qu'il fait, ou plus souvent a l'air de faire quelque chose à lui tout seul, tandis que le violon aime à se montrer entouré de tout ce qui lui est cher, et à rivaliser d'ardeur et d'activité avec les membres de sa race, fier d'exciter l'admiration de l'auditeur et de reproduire tour à tour les mouvements d'énergie ou de grâce et de douceur qui animaient le compositeur alors qu'il livrait avec confiance à l'orchestre les productions de son génie.

Aussi, dussé-je être déclaré anathème, je brave l'excommunication et l'interdiction. Je laisse croire à qui le voudra que ce n'est point par hasard, mais bien de parti pris que je parle en premier lieu du violon.

Il est un fait bien digne de remarque en ce qui concerne la construction des instruments joués avec un archet ou, comme disent ceux qui ne craignent pas les hiatus, des instruments *à* archet. C'est que, tandis que pour les instruments à vent et les instru-

[1] J'avais d'abord mis des *insolences*. On a peut-être eu raison de trouver le mot trop fort; d'autres ont dit qu'il ne semblait fort que parce qu'il était juste. Personne plus que moi n'aime le piano quand il se tient à sa place et ne prétend pas se substituer à tout. Au reste, voici ce que m'écrivait à ce propos M. Léon Méneau, amateur de musique plein de zèle, qui habite la Rochelle, où il s'est fait très-honorablement connaître comme compositeur-instrumentiste, chef d'orchestre et journaliste :

« Vous attaquez violemment le piano ; que diriez-vous si vous habitiez la province... et si vous étiez obligé de subir les *pianoteries* de toutes les petites demoiselles de votre connaissance? Le piano entre dans l'éducation d'une demoiselle de province, au même degré d'importance que l'écriture et la lecture, et cependant j'en connais qui sont restées filles parce qu'elles en jouaient trop... Mais le plus grand mal que fasse le piano en province, c'est de rendre la musique d'orchestre impossible. »

ments à touches mécaniques, on ne fait usage que de produits modernes, on s'attache pour le violon et pour sa famille à des articles dont les plus anciens datent, à peu de chose près, de trois cents ans.

Le degré du diapason, le nombre des cordes, la nature des compositions musicales ont eu beau changer, on s'est obstiné à trouver les anciens instruments préférables. La manie d'en posséder en est venue à ce point que l'on en trouve dans lesquels il ne reste presque plus rien de la facture primitive, tant ils ont été réparés et rapiécés, et ils n'en continuent pas moins à être fort prisés de certains amateurs. Observez que ceux-ci, avouant parfois quelque petit défaut dans leur violon de prédilection, veulent absolument que cette imperfection soit corrigée : ils le font détabler et cherchent à découvrir l'origine de ce qui les a choqués; ils l'attribuent le plus souvent à toute autre chose qu'à ce qui la causait réellement; on répare le violon, c'est-à-dire qu'on amincit la table ou qu'on lui met une doublure, on change la place de l'âme, on allonge ou l'on grossit la barre, et quand l'instrument est reconstruit, même par un habile luthier, il se trouve d'ordinaire moins bon qu'auparavant; car enfin il est presque impossible de recréer en quelque sorte un instrument. S'il est tombé en des mains maladroites, il devient détestable. Somme toute, les réparations inutiles et intempestives ont anéanti beaucoup d'instruments dont un léger défaut ne détruisait pas le mérite. Mais j'oubliais qu'un assez grand nombre de personnes s'imaginent que plus un violon a été brisé, plus les sons en doivent être vibrants et purs. Rien de si absurde; car, évidemment, plus les parties d'un violon se trouvent imbibées de colle, plus il s'assourdit

Il est incontestable que les bons instruments d'archet dus aux anciens luthiers dont les noms sont restés célèbres, possèdent un grand charme, les uns par leur douceur, les autres par leur éclat, et tout en n'étant plus dans les conditions du jour, ainsi que je le disais il y a un instant, ils n'en restent pas moins d'admirables et consciencieux produits de ce beau temps où la droiture, la loyauté et le désir de bien faire étaient l'âme du génie industriel, dont en général aujourd'hui l'unique inspiration est l'envie de vendre et d'écouler le plus tôt possible. Aussi les Amati[1], les

[1] Le plus ancien Amati connu dans la lutherie est André, dont on cite une viole portant la date de 1551. Les instruments de Nicolas, son frère,

Guarnerj[1], les Stradivarj[2], les Stainer[3], les Klotz[4], conserveront-ils toujours leur prix.

sont datés de 1568 à 1586. Antoine fils d'André, tout en adoptant les patrons de son frère, établit plus de petits violons que de grands. Il était né à Crémone vers 1565, et l'on trouve de lui des instruments datés de 1589 à 1627; mais avant cette première date il avait été associé avec Jérôme, son frère puîné, qui ensuite se maria et travailla seul; il préférait les grands patrons. Nicolas, fils de Jérôme, travaillait encore, fort âgé, en 1692. Malgré les défauts que les connaisseurs ont trouvés à ses instruments, ils sont rares et recherchés. On trouve encore un Joseph Amati qui travaillait à Bologne dans le même temps que le précédent. Le premier Guarnerio et Antoine Casini, luthiers à Modène, sont les seuls élèves connus des Amati. M. Fétis (*Biographie universelle des musiciens*, liv. I) rapporte une anecdote qu'il tenait sans doute de Lupot ou de Cartier, et qui mérite d'être conservée : « Vers 1786, dit-il, un descendant des Amati se présenta à Orléans, chez MM. Lupot, père et fils, demandant à travailler. Les violons qu'il construisit excitèrent l'admiration de ses patrons, mais lorsqu'il fut question de les vernir, il ne voulut jamais composer son vernis en présence de qui que ce fût, disant que c'était un secret de famille qu'il ne lui était pas permis de divulguer, et plutôt que de s'en dessaisir, il préféra quitter l'atelier, et même la ville. On ne sait ce qu'il est devenu depuis lors. » Nul doute qu'il ne soit mort aujourd'hui. Son vernis lui aura été fort utile dans l'autre monde!

[1] Pierre-André Guarnerio, né à Crémone vers 1630, fut élève de Jérôme Amati. Ses violons, qui sont en général de grand patron, sont datés principalement de 1662 à 1680. Pierre, son fils, né à Crémone vers 1670, quitta sa patrie pour aller s'établir à Mantoue. Ses violons, datés de la première de ces villes, sont antérieurs à 1700, et l'on n'en trouve pas de la seconde au delà de 1717. Joseph, neveu du premier, fut élève de Stradivario. Il était né à Crémone à la fin du XVII[e] siècle. Ses instruments, moins beaux que ceux de son maître, ne sont cependant guère moins recherchés à cause de leur grande sonorité; il ne sont pas sans ressemblance avec ceux de Nicolas Amati II. Il a été le plus célèbre des trois Guarnerj.

[2] Antoine Stradivario, de Crémone, avait, en 1746, quatre-vingt-deux ans comme il le marqua sur un violon établi pour le violoniste André Pagin; il était donc né en 1664. Il fabriqua pendant sa longue carrière quantité d'instruments qui seront recherchés tant qu'ils subsisteront en raison de la grâce de leur forme, de la beauté de leur vernis, et surtout du velouté et de l'égalité de leurs sons. Il a été le seul luthier de son nom, ses enfants ayant adopté des professions différentes.

[3] Jacques *Steiner*, ou Stainer, comme il l'écrivait lui-même, né vers 1620 dans Absom, ville du Tyrol, fut élève des Amati, devint le gendre de l'un d'eux, et s'établit plus tard dans son pays natal, où la nécessité de faire subsister sa famille lui fit longtemps fabriquer des instruments de qualité fort inférieure, qu'il vendait 12 à 15 francs. Cependant son mérite fut enfin apprécié des artistes, et il ne fabriqua plus que des violons qui ne le cèdent

Cependant est-il tout à fait sûr que l'on ne puisse plus faire aussi bien que les luthiers qui depuis le milieu du XVIe siècle ont donné une si grande célébrité à la ville de Crémone où ils s'étaient d'abord établis? Est-il bien sûr aussi que les instruments devenus célèbres, les violons *d'auteur*, selon l'expression consacrée, doivent une si grande partie de leur mérite à ce qu'ils ont vieilli et au long usage qu'on en a fait? Est-il d'ailleurs indispensable, pour obtenir l'effet des violons anciens, de suivre absolument les règles de facture qui se déduisent de la décomposition des *soixante et onze pièces* qui forment l'ensemble du violon [1], et peut-on espérer, en imitant ces pièces aussi exactement que possible, ainsi que la manière de les réunir, en s'appliquant également à employer les mêmes bois, les mêmes dispositions, le même

guère à ceux de ses maîtres, quoique la forme en soit fort différente, car la table en est extrêmement bombée. Les têtes d'animaux placés à la volute caractérisent l'époque où il cessa d'établir des instruments communs. Il y a dans le commerce beaucoup de faux Stainer. Au sujet du nom de Stainer, voici une note importante que me communique M. Anders :

« Lui-même écrivait son nom Stainer, et c'est ainsi que Gerber l'a mis dans son ancien *Dictionnaire des musiciens*. La preuve que la famille du célèbre luthier observait la même orthographe, c'est qu'on trouve des violons qui portent le nom de Marcus Stainer (frère de Jacques). Voyez le *Nouveau Dictionnaire*, de Gerber. — L'*Encyclopédie musicale*, de Schilling, mentionne, à l'article Stainer, un fait important : c'est que Jacques reçut, en 1669, de l'empereur Léopold Ier, le brevet de *luthier de la cour de l'archiduc Ferdinand-Charles*. Cette date, bien certaine, marque l'époque à laquelle Stainer brillait du plus vif éclat. »

L'orthographe véritable du nom de ce luthier est encore confirmée par le petit ouvrage publié à Francfort au commencement de cette année sous le titre de *Luthomonographie historique et raisonnée*, et qui porte pour second titre : *Essai sur l'histoire du violon et sur les ouvrages des anciens luthiers célèbres du temps de la renaissance*, par un AMATEUR. In-8°. On y trouve le *fac simile* de l'étiquette de Jacques Stainer, prise sur un violon de 1663.

[4] Mathias Klotz ou Clotz, élève de Stainer, n'a guère été que son copiste; il était né dans le Tyrol vers 1640. Ses violons sont datés de 1675 à 1696. Ceux qui portent une date postérieure paraissent être de ses fils, Georges et Sébastien, qui mirent aussi quelquefois à leurs instruments le nom de Stainer.

[1] Ces soixante et onze pièces sont les deux du *fond* et les deux de la *table*, les six des *coins* et *tasseaux*, les six des *éclisses*, les douze des *contre-éclisses*, les vingt-quatre des *filets*, la *barre*, le *grand sillet*, le *petit sillet*, le *manche*, la *touche*, les deux pièces du *cordier*, l'*attache* du cordier, le *bouton*, les quatre *chevilles*, les quatre *cordes*, l'*âme* et le *chevalet*. La table et le fond peuvent n'être que d'une seule pièce.

vernis, de rivaliser avec les produits si renommés des luthiers crémonais?

Tous ceux qui jusqu'ici avaient travaillé dans cet espoir marchaient dans la même voie; on ne trouvait rien de mieux à faire que de copier, et toute la hardiesse d'innovation s'en était tenue à combiner les proportions en raison de la variation éprouvée par le diapason régulateur. Un luthier de province, M. J. A. Lapaix, de Lille, a pensé qu'on pouvait opérer plus hardiment, et c'est sur la construction de ses instruments que je vais m'arrêter un instant. Je ne suis pas fâché, ayant à signaler quelque chose de nouveau, de parler d'abord d'un provincial; les Parisiens n'en continueront pas moins à conserver d'eux la haute et exclusive opinion qui les distingue. En cela, du reste, ils ressemblent aux habitants de presque toutes les capitales.

Après bien des années d'essais et de méditations, M. Lapaix est arrivé à pouvoir, sans crainte de manquer à sa parole, s'engager à reproduire, quant à l'effet, tout violon, alto ou violoncelle de grand maître qu'on lui présentera, et il croit avoir établi à cet égard des règles qui ne doivent jamais le tromper.

Mais qu'il se propose d'imiter d'anciens instruments ou qu'il se borne à en fabriquer de nouveaux aussi bons que possible, il est certain que M. Lapaix a modifié essentiellement le système de construction. Il fait d'abord subir au bois qu'il emploie une préparation qui sans doute a pour but principal de le *vieillir;* c'est une nécessité reconnue par plusieurs violoniers modernes, car il paraît bien prouvé que la dessication donne au bois certaines propriétés acoustiques qu'il ne saurait avoir autrement. Or, l'on est sûr d'obtenir aujourd'hui par des procédés artificiels ce même effet que la succession des années produit naturellement; c'est un point fort important, dont les facteurs de pianos surtout ont tiré de grands avantages.

L'innovation de M. Lapaix consiste ensuite en deux points, qui ne laissent pas d'avoir de l'importance : le premier est un nouveau système d'éclisses; il les prend, non, comme de coutume, dans le fil du bois et en les divisant en six parties collées l'une à l'autre, mais dans une pièce de bois creusée et évidée dans la disposition ordinaire que l'on donne aux éclisses; en sorte que toute la partie du violon qui réunit le fond à la table se trouve former une pièce

d'un seul morceau et non de six, ou pour mieux dire de vingt-quatre ; car au moyen de ce procédé, les coins, les tasseaux et les contre-éclisses sont supprimés. Cette pièce unique, en bois de bout, est travaillée de telle sorte, qu'à l'extérieur elle suit les modifications de la ligne extérieure décrite par la table et par conséquent par le fond, et qu'à l'intérieur elle est arrondie de manière à figurer un grand et un petit cercle qui se perdent l'un dans l'autre. On conçoit dès lors que cette régularisation du plan intérieur doit être extrêmement favorable aux vibrations du corps sonore, et c'est ce que Chanot[1] avait parfaitement compris il y a trente-six ans, lorsqu'il modifiait la disposition des éclisses en les arrondissant tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, précisément comme celle des guitares ; mais il dépassait le but et ôtait à l'instrument une grande partie de sa grâce. Les éclisses de M. Lapaix n'ont point cet inconvénient, et elles offrent l'avantage immense de n'avoir pas besoin d'être courbées au feu et de fournir par elles-mêmes et entièrement dans le corps du bois les points d'appui que représentaient les tasseaux, les coins et les contre-éclisses. De cette sorte, il n'y a plus d'autre colle employée à la partie intérieure du violon que celle qui à la pièce de bois unique et composant une véritable éclisse circulaire unit, sans aucune autre pièce de rapport, d'une part le fond, de l'autre la table.

La deuxième pièce qui caractérise les instruments d'archet construits par M. Lapaix est une seconde *âme* ou petite pièce de bois semblable à celle qui se place près de l'*f* droite de l'instrument, entre la table et le fond. Cette *animelle* ou petite âme s'adapte au-dessous du cordier ou attache-cordes, tout près de l'endroit où sont fixées celles-ci. En soutenant ainsi le cordier, on diminue l'angle formé à la partie supérieure des cordes, et par conséquent on rend moins forte la pression du chevalet ; en même temps, et toujours par les mêmes raisons, les vibrations de l'instrument se trouvent grandement facilitées. Un fait fort singulier et que chacun peut vérifier par soi-même, c'est que cet appendice en

[1] François Chanot, né à Mirecourt, en 1787, est mort à Brest en 1823 ; pendant quelque temps sa famille a fabriqué des instruments d'après le système qu'il avait établi. L'innovation approuvée de tout point par l'Institut, n'ayant pas eu le même sort chez les artistes, la maison Chanot a repris la construction ordinaire.

apparence si peu significatif améliore sensiblement un mauvais instrument, et lui donne surtout un accroissement de son que l'on serait loin d'attendre. Ceci peut se reconnaître sur le premier instrument venu.

Enfin M. Lapaix a proposé aussi de subtituer au *ré* des violons, violes et violoncelles, qui est, comme chacun sait, une corde de boyau, une autre corde filée en soie qui donne un son plus volumineux et plus décidé. Cette idée paraît moins applicable au violon qu'aux deux autres membres de la famille, parce que en général, et sauf certains effets que l'artiste reste maître de produire en démanchant sur le *sol*, il semble que le *ré* de boyau convienne mieux pour obtenir des sons aigus d'un instrument tel que le violon, dont les cordes sont courtes et fortement tendues. Quant à l'application à l'alto, elle a paru plaire infiniment à l'un de nos premiers altistes, à celui qui a peut-être le mieux raisonné l'effet que doit produire cet instrument dans le quatuor ; chacun a nommé M. Casimir Ney, qui sait donner à cette partie d'alto que les auditeurs vulgaires remarquent à peine un intérêt tout particulier par sa manière si distinguée de la faire valoir.

Bien des fois déjà l'on a proposé l'emploi des cordes de soie simples ou revêtues d'un fil de laiton pour l'usage des instruments d'archet, et j'ai toujours regretté que l'on n'ait pas persévéré au moins quelque temps dans les essais tentés à cet égard. Les instruments à corde de soie sont en usage en Chine depuis la plus haute antiquité, puisque l'on en rapporte l'invention au temps de Fou-Hi, fondateur de la monarchie chinoise[1]. Les peuples de ce pays supposent même que leurs ancêtres avaient employé la soie comme corps sonore, et en avaient fait l'application à des instruments de musique bien avant de s'en servir pour la fabrication des étoffes. Selon leurs habitudes de précision, ils comptent encore aujourd'hui le nombre de brins qui entre dans la composition de chaque corde en raison de la grosseur qu'ils veulent lui donner, et ce qui pourra paraître plus extraordinaire, ils cultivent une espèce particulière de mûriers dont les feuilles sont destinées à nourrir les vers qui fourniront la soie destinée à faire des cordes d'instruments. Je pense donc que les artistes devraient encourager, par

[1] Voyez *Histoire générale de la Musique et de la Danse*, par l'auteur de ces *Visites*, t. I, p. 156.

leur examen et au moyen de comparaisons successives, ce qui a été proposé et tenté dans ce genre. Ils jugeraient ainsi des choses par eux-même, d'après leur oreille et leur sentiment, et non d'après les aveugles errements de la routine.

Ils trouveront sans doute que les cordes fabriquées par M. Lapaix présentent des avantages importants et qu'elles ne méritent aucunement le reproche que l'on s'est souvent obstiné à faire aux cordes de soie de n'avoir, si elles sont nues, qu'un son plat, mou et presque nul, et lorsqu'elles sont revêtues d'un fil métallique, d'être criardes, de *sonner le clavecin*, de ne pouvoir être attaquées que près du point d'attache. M. Lapaix a combiné avec le plus grand soin la proportion des deux matières qui entrent dans la confection des siennes, et il croit être arrivé à en établir le juste rapport de manière à obtenir un son flûté et bien nourri qui ne cesse pas pour cela d'être brillant. C'est ce que plusieurs artistes ont déjà reconnu au moyen des comparaisons ordinaires faites avec des *instruments d'auteur* anciens ou modernes, mis en parallèle immédiat avec les siens et joués sans que les auditeurs fussent témoins de la substitution des instruments les uns aux autres. Les violons, altos et violoncelles de M. Lapaix ont paru supérieurs quant à l'éclat et à la puissance; et si l'égalité, le moelleux et la finesse des anciens instruments ne s'y rencontrent pas au même degré, il n'est pas douteux que le temps et l'usage ne leur donnent ces qualités. Ce n'est pas seulement mon avis que j'exprime là, c'est celui de différents artistes, véritables illustrations de la famille du violon, tels que de Bériot, Alard, Robbechts, Vieuxtemps, Hermann, Batta, Chevillard et plusieurs autres. Enfin, mercredi dernier, 25 juin[1], ceux qui composent la Société de M. Gouffé, dont le zèle et le dévouement à la bonne et classique musique est si connu et si apprécié, ont joué, en se servant tous des nouveaux instruments, le dix-huitième quatuor de Haydn, écrit avec tant de largeur et de grâce. On ne pouvait faire un meilleur choix pour faire valoir les nouveaux instruments;

[1] On exécute chez M. Gouffé de la musique instrumentale des grands maîtres, tous les mercredis. Une des séances du mois admet le piano, et de temps à autre l'on fait l'essai de la musique des jeunes compositeurs assez peu soucieux de leurs intérêts pour s'adonner à la composition dans le style classique, genre si élevé et si peu lucratif.

quant aux instrumentistes, on sait dès longtemps quelle est leur haute valeur.

Je parlais il y a un instant d'instruments chinois : il ne faut pas demander si un coureur de singularités tel que moi n'a pas dès le premier moment cherché les endroits où il pourrait rencontrer quelque chose de semblable. Je dois avouer que j'ai été passablement désappointé, et que je suis loin d'avoir jusqu'à présent trouvé ce que je cherchais. J'ai bien vu dans le coin d'une des galeries certaine place assez large, occupée par un tohubohu d'objets indiens, où se rencontrent en grand nombre les instruments des quatre classes indiennes, savoir : 1° instruments à cordes métalliques ou intestinales; 2° instruments de peau à percussion; 3° instrument de percussion jumeaux (cymbales, castagnettes, etc.); 4° instruments tournés (à vent). J'ai distingué des *vinas*, des *tanepouras*, des *sitars*, des *sarungies*, des *serindas*, des hautbois, des trompettes, des tambours fort variés de formes, des cymbales de différents genres[1]; le tout mêlé avec des objets de différente sorte, avec des bons hommes de terre ou de craie, avec des paniers, des couteaux, des fruits du pays, et dans un tel état de désordre et de négligence qu'il est impossible d'y rien reconnaître.

Je crois aussi m'être aperçu que tous les instruments ne sont pas indiens, qu'il s'en rencontre particulièrement qui sont égyptiens et d'autres même qui appartiennent à l'Europe. De plus, ils sont pour la plupart démontés de cordes, altérés et incomplets. J'en parlerai cependant avec plaisir, et je serai à temps de le faire lorsque le délégué anglais, car ce n'est pas un Indien qui fait cette exhibition, voudra bien faire mettre un peu d'ordre dans cette confusion d'objets qui offrent l'aspect d'un gros lot de curiosités, adjugé dans l'hôtel des ventes à un marchand de bric-à-brac ignorant, qui a tout entassé pêle-mêle dans un coin et qui, au lieu de le porter dans sa boutique, l'aurait par distraction, ou pour le mettre à l'abri des injures de l'air, placé provisoirement au palais de l'Industrie.

S'il eût agi dans ce dernier but, il se serait grandement trompé : quand il pleut dehors, il pleut aussi dans le palais, et m'y étant trouvé sans parapluie le jour du dernier orage, je suis rentré chez moi mouillé jusqu'aux os.

[1] Voyez, sur ces instruments, l'*Histoire* précitée, t. I, p. 469 et suiv.

TROISIÈME VISITE.

Idée d'un vieil amateur. — Octobasse de M. Vuillaume. — Violons et vernis de MM. Gand frères. — Pianos. — Maison Boisselot. — Son établissement à Marseille. — Pianos à queue petit format. — Pianos clédiharmoniques. — Chevilles avec engrénage. — Cordes à poulie. — Goût pour le fracas. — Pianos octaviés. — Pianos à vibrations libres. — Mérite des pianos exposés.

J'ai connu un vieil amateur qui couchait chaque nuit avec son violon, le laissant ensuite au lit soigneusement et chaudement couvert, et ne l'en tirant qu'au moment où il voulait s'en servir, puis le remettant aussitôt après dans le lieu de repos. Il prétendait que ce régime l'améliorait chaque jour sensiblement. On m'a dit, et je me sens assez disposé à le croire, qu'à la mort du propriétaire ce violon, qui passait pour un assez bon Stradivario, était devenu si sourd que personne ne le voulut acheter.

Je ne répondrais pas que de pareils exemples ne se rencontrassent plus ; mais assurément on n'appliquerait que bien difficilement un si singulier système de conservation à l'*octobasse* exposée par M. Vuillaume, et même il y aurait quelque incommodité à s'en servir pour son nouvel alto.

L'octobasse est montée de trois cordes ; la plus élevée sonne l'unisson de l'*ut* grave de la contre-basse, et la corde inférieure sonne l'octave au-dessous ; la corde intermédiaire fournit le *sol*. Ce n'est donc que deux degrés en plus que la contre-basse à quatre cordes, qui possède le *mi*. Mais le but ici était bien moins d'étendre la limite des tons graves de la famille des instruments à cordes que de leur donner une basse d'un volume plus fort ou pour mieux dire plus nourri, et de trouver dans un instrument unique des sons capables de se faire parfaitement entendre au milieu du plus nombreux orchestre. Quand le son est à un certain

degré de gravité, et qu'il est doublé dans les octaves supérieures, il s'entend d'autant plus qu'il est plus accompagné. C'est ainsi que dans les musiques militaires de l'Allemagne deux contre-bassons soutiennent sans effort le poids de tous les plus gros instruments de cuivre.

L'idée d'un instrument descendant plus bas que la contre-basse et donnant des sons plus pleins n'est pas nouvelle. Je me souviens d'avoir vu étant fort jeune une énorme contre-basse qui, cependant, se jouait avec les doigts, mais au manche de laquelle un homme, quelle qu'en fût la taille, ne pouvait atteindre sans monter sur une chaise. Cet instrument avait, je crois, servi dans les grandes fêtes de la Révolution et s'était jusqu'alors conservé, si je ne me trompe, dans les magasins des Menus-Plaisirs. L'instrument de M. Vuillaume a un mécanisme spécial, consistant en leviers qui viennent placer sur les cordes de l'instrument une barre ou main de fer, laquelle les couvre toutes les trois, en sorte que l'exécutant, dans chaque position de la barre, a toujours à sa portée trois degrés, dont le second est la quinte et le troisième l'octave de l'autre. Les bascules se meuvent au moyen du pied alternant avec la main gauche, l'octobasse ayant pour appendice une sorte de caisson sur lequel elle pose, et qui porte à l'extérieur un pédalier sur lequel l'exécutant appuie le bout du pied gauche pour obtenir le son qu'il désire, et que les bascules de la main en sautant de l'une à l'autre ne pourraient lui fournir sans qu'il en résultât une interruption assez marquée. Lors donc qu'il ne trouve pas la note voulue au point où la barre est placée, il fait alterner le pied et la main. Je pense que ce mécanisme pourrait être simplifié. Il ne faut pas oublier toutefois que le système de barrage exige une grande force; car si la barre ne pressait pas suffisamment les cordes, elles ne produirait point l'effet voulu. On comprend aussi que les cordes et l'archet étant proportionnés à l'énorme volume de l'instrument, on ne pourrait lui trouver une place au théâtre, si jamais on l'y introduisait, qu'en lui creusant une espèce de fosse dans l'orchestre. Au reste, si l'effet de ces gros sons obtenus par l'archet est des plus imposants, ils sont plus convenables à employer dans les morceaux solennels ou lugubres que dans les pièces purement brillantes dont on voudrait augmenter l'effet par l'emploi d'instruments bruyants et sonores.

La dénomination d'*octobasse* pourrait être critiquée avec quelque raison. Il est aisé de comprendre que l'on a voulu insinuer ici l'idée d'une *octave grave* : mais on ne sait d'après quel instrument établir le rapport; si l'on prend la contre-basse en *la*, en *sol* ou en *mi*, l'octobasse ne descend que cinq, quatre ou deux notes plus bas; si l'on préfère le violoncelle, l'octobasse n'est pas à l'octave inférieure de celui-ci, mais à la double octave. J'aurais mieux aimé *sous-basse* ou *basso-basse* qui désignent en tous cas un instrument des plus graves. Au reste, le mot octobasse a du moins une forme française, et ainsi que nous aurons plus d'une fois occasion de le remarquer, cette qualité manque à la plupart des noms nouvellement imaginés pour certains instruments eux-mêmes plus ou moins nouveaux.

A ma prochaine visite, je parlerai du nouvel alto de M. Vuillaume, et je rattacherai à cet instrument quelques observations importantes.

Les instruments exposés par MM. Gand frères donnent lieu à une remarque qui ne doit pas être négligée. Ces habiles continuateurs de la maison de leur père, lui-même, gendre et successeur de Lupot[1], luthier consciencieux, dont les instruments sont aujourd'hui recherchés, ont travaillé dans le même système que leur père et leur grand-père; c'est-à-dire que, prenant pour modèle les meilleurs instruments de Stradivario, ils se sont appliqués à les imiter, et, fidèles aux principes de Lupot, ont suivi le mode de construction du célèbre Crémonais. Toutefois cette imitation n'est pas aveugle, et l'on doit surtout savoir gré à MM. Gand d'en éloigner toute supercherie, tout ce qui ferait croire qu'ils ont donné un instrument moderne pour un ancien. Il se trouve en effet aujourd'hui un assez grand nombre de luthiers qui, après avoir travaillé sur les patrons des violons *d'auteurs*[2], et arrivés à

[1] Nicolas Lupot était né en 1758 à Stuttgard d'un père français, qui exerçait la profession de luthier dans cette ville, et vint plus tard s'établir à Orléans, puis à Paris, en société de son fils. Celui-ci obtint une juste réputation pour l'excellente qualité de ses instruments, dans lesquels il s'attacha surtout à l'imitation de Stradivario ; il excellait aussi dans la réparation.

[2] On appelle instrument d'*auteur* celui qui a été construit par un luthier célèbre. Jusqu'à présent ce titre n'appartient qu'aux Amati, Stradivarj, Guarnerj, Magini et Stainer.

les imiter avec plus ou moins d'exactitude, vernissent l'instrument comme de coutume, puis dégradent ce vernis de manière à lui donner une apparence d'ancienneté. MM. Gand ont trouvé avec raison que c'était là un fort mauvais procédé, et en fabriquant des violons neufs, ils leur ont conservé l'apparence de ce qu'ils sont. Le temps viendra de lui-même user et modifier le vernis, et l'on y retrouvera le caractère de l'école française, dont MM. Gand soutiennent fort dignement la gloire.

Maintenant laissons pour le reste de cette visite les instruments d'archet et arrêtons-nous à des pianos qui depuis longtemps sont de notre connaissance.

Jusqu'à présent Paris n'avait guère compté que Londres pour rivale dans cette industrie. La fabrication des pianos dans les mains des Erard, des Pleyel, des Broadwood et de maisons, sinon sur le même rang, du moins en possession d'une habileté reconnue, avait acquis un tel degré de supériorité, que la province surtout s'effaçait dans les luttes solennelles destinées, comme l'Exposition de Londres et de Paris, à en mettre les innombrables produits en évidence.

Mais le développement immense qu'a pris depuis quelques années l'étude du piano a eu pour conséquence naturelle de créer des fabricants dans diverses grandes villes de France, et plus ou moins ils se sont appliqués à profiter des perfectionnements découverts par leurs puissants rivaux, et à produire des instruments dont il faut bien convenir qu'en général la qualité est bonne et souvent même supérieure.

Si nous procédions par ordre dans ce compte-rendu, il serait logique de commencer notre appréciation des pianos en parlant des magnifiques échantillons exposés par les maisons de premier ordre que nous venons de citer, et qui trônent à si juste titre dans le palais des arts et de l'industrie; mais, nous l'avons dit, nous nous laissons guider volontiers par notre caprice, et puis ceux qui pourraient se plaindre d'une apparence d'oubli à l'endroit de la préséance ne perdront rien pour avoir attendu.

Parmi les envois de province qui nous ont paru faits pour exciter un intérêt tout particulier et sur lesquels il y a lieu de s'arrêter plus volontiers que sur tous les autres, nous plaçons en première ligne les instruments exposés par la maison Boisselot et fils, car,

sous tous les rapports, ils sont dignes d'attirer l'attention du public.

Et d'abord c'est une maison fondée en province, et toute institution ou opération musicale qui part de là mérite par cela seul d'être encouragée. L'organisation musicale et, à l'égard de la musique, l'organisation théâtrale de la France sont si déplorables que tout effort tenté hors de la capitale constitue un véritable progrès, un développement réel de l'intelligence. J'avoue que si, en 1830, année où fut fondé l'établissement de M. Boisselot, qui a pris aujourd'hui de si vastes proportions, on fût venu me demander ce que je pensais de l'ouverture d'une fabrique de pianos en province, je n'en aurais guère adopté l'idée que sous le point de vue de la pacotille, de même qu'il en existe une à Mirecourt pour les instruments d'archet, où se construisent chaque année un nombre considérable de violons, altos, violoncelles et contre-basses qui, sans sortir d'un ordre inférieur, offrent, outre quelques individus assez distingués, une quantité considérable d'instruments fort passables et susceptibles d'être fournis à bon marché. Cet établissement a, en outre, le grand avantage de confectionner beaucoup de pièces détachées dont le travail n'exige qu'une main-d'œuvre ordinaire, et qui sont fournies à bas prix aux luthiers de toute la France. Ceux-ci, au besoin, leur donnent la dernière main pour les amener à la perfection voulue.

Si donc il eût été question pour le piano de fonder et d'organiser une industrie pareille, je lui aurais trouvé chance de succès; mais si l'on m'eût parlé d'une fabrication ordinaire, je n'aurais répondu que par des doutes sur l'issue de l'entreprise. Cependant si l'on eût ajouté que Marseille était le lieu où l'on projetait d'établir la fabrique, en faisant entrevoir toutes les ressources de cette ville si active et si florissante, et notamment l'exportation dans tout le bassin de la Méditerranée et ensuite dans l'Amérique du Sud, j'aurais dit que l'on pouvait hardiment tenter la chose et qu'il y avait grande probabilité de succès.

Ce fut aussi, je pense, ce qui, plus que toute autre raison, décida M. Boisselot père[1]. Il réfléchit aux avantages de l'embarque-

[1] Mort en mai 1847. Dans un article consacré à sa mémoire par M. Sylvain de Saint-Étienne, dans la *Gazette musicale de Paris* (n° 22, 30 mai 1847),

ment immédiat de ses pianos, tandis que ceux de Paris avaient deux cents lieues à parcourir avant d'arriver à l'endroit où se fabriquaient les siens. Il avait de toute manière des frais bien moins considérables qu'à Paris, et il pouvait, en conséquence, livrer à des prix plus modérés. D'ailleurs, il savait que l'Espagne et le Portugal étaient presque complétement desservis par l'Angleterre, dont les produits, à la vérité fort chers, étaient en général de bonne qualité; il fallait donc savoir donner aussi bon et à meilleur marché. Il comptait moins sur l'Italie, toute remplie de pianos allemands, parmi lesquels il s'en rencontre souvent de fort bons, fournis à des prix très-inférieurs, mais il espérait au moins soutenir la lutte. Eh bien! le résultat a dépassé ses prévisions, et ses fils ont pu reconnaître quelle avait été la justesse du coup d'œil de leur père en fondant sa maison de Marseille, et avec quelle habileté il en avait dirigé les premiers développements.

En effet, les pianos de la maison Boisselot ont tout à coup acquis une importance qui les a classés parmi ceux des meilleures fabriques, et, après s'être rapidement propagés en France, ils ont marché de conquête en conquête dans les pays étrangers. Leur grand succès est dû non-seulement à leur bonne qualité générale, mais aux efforts continuels de MM. Boisselot, qui, non contents de bien faire, ont voulu constamment améliorer et ont essayé quantité de moyens pour trouver dans le piano tout ce que l'on peut en attendre. Or, l'on conçoit qu'au degré où l'exécution mécanique en est arrivée chez les pianistes habiles, et même chez ceux qui ne sont réputés tels qu'en raison du grand nombre de notes qui se

on remarque le passage suivant : « M. Boisselot aimait et protégeait pardessus tout les artistes; sa maison était un asile tutélaire où, quels que fussent leur talent et leur pays, ils y trouvaient une généreuse et large hospitalité. Il traitait ses ouvriers comme des enfants que tour à tour l'on gronde et l'on caresse, mais qu'on finit toujours par aimer. Il les associait à tous ses plaisirs, à toutes ses fêtes. Le jour où Liszt, à son retour d'Espagne, vint rendre une visite amicale à M. Boisselot, dont son cœur savait apprécier le caractère, et que celui-ci le fêtait avec un luxe tout royal, car il savait qu'il recevait chez lui le roi des pianistes, les ouvriers avaient leur place au festin artistique. Là, au rebours de ces industriels égoïstes et injustes qui s'attribuent à eux seuls toute la gloire, tout le mérite de leurs produits, M. Boisselot, avec un noble désintéressement, sut faire une large part au zèle et à l'habileté de ces travailleurs modestes, proclamant ainsi l'alliance et la fusion de l'idée intelligente et du travail matériel. »

succèdent rapidement sous leurs doigts, quantité de gens, artistes ou amateurs, deviennent de plus en plus exigeants. Ils veulent qu'on leur fournisse à tout prix les moyens de produire des *effets nouveaux*, et quand on a fait ce qu'ils ont voulu, chacun s'aperçoit assez souvent que les moyens ne sont pas plus nouveaux que les effets.

Tout en satisfaisant à ces exigences, MM. Boisselot se sont appliqués à des perfectionnements plus utiles et qui ne tiennent pas à de simples accidents d'exécution, mais à la volonté soutenue de donner de nouvelles impulsions à la facture, et à ses produits des améliorations durables.

En suivant les travaux de la maison Boisselot, nous voyons en 1836 M. Louis Boisselot[1], fils du fondateur de l'établissement, aller en Angleterre où il passe plus d'un an à étudier les procédés d'ensemble et de détails qui donnent aux bons pianos anglais leurs qualités distinctives, c'est-à-dire une sonorité éclatante, née surtout de ce que les cordes semblent vibrer non à la manière qui leur est propre, mais comme vibrent les cloches et plaques métalliques. C'est alors qu'il importa en France les pianos à courte queue ou pianos à queue *petit modèle*, qui, à partir de cette époque, se substituent peu à peu aux pianos carrés, qu'ils remplacent avec avantage. Parmi les pianos Boisselot qui se voient à l'Exposition, il s'en trouve un de ce même format, et parmi d'autres que j'ai examinés dans le dépôt que la maison de Marseille a récemment établi à Paris[2], j'ai été surpris de la variété d'effets qu'ils offraient, les uns pleins de brillant et d'éclat, les autres remarquables par cette douceur moelleuse qui convient surtout à l'accompagnement du chant, et qui donna, il y a une trentaine d'années, une juste réputation aux pianos de Petzold[3].

Le rapide succès des pianos à queue de petit format était un encouragement pour chercher de nouvelles améliorations; deux applications nouvelles de procédés connus, mais non encore adaptées au piano, furent remarquées à l'Exposition de 1839, où l'on

[1] Mort dans les premiers jours de juin 1850.

[2] Rue Vivienne, 14.

[3] Guillaume-Lebrecht Petzold, né à Lichtenhain (Saxe) le 2 juillet 1784, est mort à Paris il y a peu d'années.

vit des pianos dont les cordes étaient mises en dépendance d'un système de vis à engrenage qui offrait la facilité d'accorder l'instrument sans le moindre effort, mais qui ne donnait pas, comme on l'a dit maladroitement, à toute personne le moyen d'accorder son piano. L'innovation consistait dans l'emploi d'un mécanisme semblable à celui dont on se sert pour la contre-basse et la guitare et au moyen duquel on monte les cordes sans le moindre effort, tandis qu'il en faut quelquefois assez pour se servir de la clef d'accord, d'ailleurs toujours un peu difficile à gouverner quand on n'en a pas une grande habitude. La nécessité d'un si grand nombre de pièces dans l'instrument, puisqu'il fallait autant d'engrenages que de chevilles, n'était peut-être pas sans quelque inconvénient, mais elle en avait un qui parlait plus haut que tous les autres; je veux dire l'augmentation considérable du prix. MM. Boisselot avaient nommé ces instruments pianos *clédiharmoniques*.

En portant ainsi leurs idées sur les moyens de fixer les cordes de l'instrument, MM. Boisselot se rappelèrent une proposition faite il y a longtemps par Pascal Taskin [1], de n'employer pour les pianos bicordes qu'une seule et unique corde, pliée en deux longueurs égales à chaque note; de cette manière, l'embarras de mettre deux cordes à l'unisson disparaissait, puisque roulant à l'une de ses extrémités sur une poulie, la tension se communiquait simultanément et également à l'une et à l'autre des parties. Il pouvait bien arriver de petits accidents qui faisaient porter un peu plus l'un des côtés de la corde sur l'un des côtés de la poulie, ou qui, en raison de la pression de la vis d'accord, tendaient un peu plus le côté *a* que le côté *b*, ou réciproquement; il suffisait alors de toucher légèrement la corde pour rétablir l'équilibre. L'architecte Le Père [2] avait fait construire des pianos d'après cette théorie, mais l'avantage qu'elle offrait n'était à mon sens qu'assez peu de chose. La difficulté dans l'accord du piano n'est pas de trouver l'unisson de deux cordes; il n'est presque personne, à moins de lui supposer une oreille absolument fausse, qui ne puisse y parvenir en très-peu de temps, et les accordeurs de pro-

[1] Né à Liége vers 1730, d'après M. Fétis, et mort à Paris en 1795.

[2] Voyez la Douzième Visite.

fession l'obtiennent du premier coup. Aussi les pianos de ce genre ne furent-ils pas préférés aux autres.

Cependant le goût des morceaux de piano à grand fracas avait fait des progrès presque aussi grands que ceux de la maison Boisselot elle-même, et l'on put craindre un instant que le pianiste qui ferait le plus de vacarme ne passât pour avoir le plus de talent; dès lors il fallait des instruments d'une grande solidité, des pianos *à toute épreuve*, comme on écrivit alors par plaisanterie.

Et, pour le dire en passant, la plaisanterie reçut une très-fausse application dans la personne d'un artiste du plus haut mérite, M. Léopold de Meyer, dont la réputation s'était, à la vérité, en grande partie fondée à Paris (ce n'est pas la seule ville du monde où se rencontrent des faits pareils), parce qu'exécutant un morceau des plus bruyants, le rire s'empara de tout l'auditoire [1], à tel point qu'il ne put jamais être entendu jusqu'à la fin; pourtant, l'artiste n'attachait à cette débauche du talent que l'importance méritée, et nul plus que lui ne réussissait à exécuter les pièces dans lesquelles dominaient la délicatesse, la suavité et le fini.

A cette époque, et même plus encore qu'aujourd'hui les octaves, et même les octaves des deux mains à la fois, semblaient une sorte de nécessité, et les pianistes médiocres croyaient y trouver une nouvelle ressource pour passer aux premiers rangs. Comme il est plus facile de doubler la note que de doubler le talent, MM. Boisselot voulurent satisfaire à cette irritation fiévreuse, comme de sages médecins donnent des excitants pour dériver l'inflammation à l'extérieur. Ils fabriquèrent donc des pianos *octaviés* dans deux systèmes différents : le premier consistait en un double rang de cordes sur le même plan, chaque marteau pouvant à volonté frapper la corde fondamentale seule ou unie à

[1] Ce morceau, d'un effet singulier, a été publié sous le nom de *Marche marockaine*, parce que la France venait alors de remporter une victoire sur le souverain du Maroc. Cette marche a depuis été instrumentée par M. Berlioz. Au sujet de l'effet produit par elle on publia une charge sur laquelle M. de Meyer était représenté jouant de tous les doigts et faisant les basses avec le talon du pied gauche. Au-dessus du clavier on lisait : « Piano d'Érard à toute épreuve. »

la corde octaviante. Le second système était basé sur des tringles de rappel qui unissaient la touche frappée à la touche supérieure formant l'octave. De cette manière, au moyen d'un seul doigt, l'exécutant obtenait quand il le voulait l'octave, et quand il jouait lui-même en octaves, il obtenait trois notes à chaque main. Cette disposition aurait infiniment plu au *savant* Reicha[1], comme l'appellent encore ses élèves : il aurait pu entendre sur le piano quelque chose de semblable à sa fugue à trois octaves, dont l'idée lui semblait si heureuse, et qu'il citait sérieusement comme chose *fort piquante*. C'était son expression favorite quand il parlait de ses compositions, pour lesquelles il revendiquait toujours cette qualité.

La dernière invention de MM. Boisselot est bien plus réellement *piquante* que tout ce qui est sorti de la plume de Reicha, et le résultat offre une bien autre portée. L'idée du piano *à vibrations libres* leur est venue de certaines compositions modernes, et principalement de ces variations dont la disposition offre l'air primitif exprimé dans le haut ou dans le milieu de l'harmonie par un seul doigt, qui abandonne la touche aussitôt qu'il l'a frappée pour se joindre aux autres doigts et dégorger avec eux un déluge de notes sur tous les degrés praticables, et en aussi grande quantité qu'il est matériellement possible d'en exprimer dans un espace de temps donné. Or, la note réelle de la mélodie ne saurait être trop entendue, et cependant l'exécutant, obligé de quitter sur-le-champ sa touche, n'a d'autre moyen d'en prolonger le son que de lever les étouffoirs en abaissant la pédale; mais comme l'effet s'en applique immédiatement à tout le clavier, il en résulte inévitablement que la note dont on aurait voulu conserver la sonorité se confond avec toutes les autres ou bien cesse beaucoup trop tôt d'être entendue. L'invention nouvelle a pour objet de remédier à cet inconvénient : au moyen d'une pédale spéciale gouvernant un mécanisme fort simple, le pianiste peut, par la seule pression du doigt et en quittant aussitôt la touche, prolonger les vibrations de la corde frappée et obtenir un son

[1] Joseph-Antoine Reicha, professeur d'harmonie au Conservatoire, et ce qui est bien plus inconcevable, membre de l'Institut en remplacement de Catel, était né à Prague le 27 février 1770, et mourut à Paris le 28 mai 1836.

soutenu à volonté, l'étouffoir de la note ainsi attaquée demeurant en l'air tandis que tous les autres sont à leur niveau.

Je n'attacherais pas un grand prix à cette idée si elle n'avait d'autre application que celle qui vient d'être indiquée. Le genre d'airs variés dans cette manière ne saurait avoir une bien longue vogue; mais la facilité d'obtenir ainsi la prolongation du son sans être obligé de tenir le doigt sur la touche peut rendre facile beaucoup de musique ancienne, celle de Sébastien Bach [1], par exemple, dont le doigté souvent embarrassant devient ainsi beaucoup plus simple et dispense des fréquentes substitutions de doigt obligatoires pour quiconque veut jouer correctement cette musique.

On pourrait objecter que plus d'une fois ce serait remplacer un embarras par un autre, mais le mécanisme de M. Boisselot n'en offrirait pas moins un grand secours en certains passages d'un autre genre, par exemple dans la fugue en *la mineur* (n° 20, premier cahier des Préludes et Fugues), où se trouve à la fin un point d'orgue dont la fondamentale ne peut être tenue que par une main colossale.

La même remarque s'applique à toute la musique d'orgue écrite dans le style lié. Mais ce qui est plus important encore, la possibilité d'obtenir des sons soutenus offre de nouvelles ressources pour les compositions à venir, et pourra fournir au talent de quelque pianiste heureusement doué tout un ensemble de combinaisons nouvelles qui augmenteront encore le domaine du piano, déjà si vaste et si riche, et qui pourtant, ainsi que tout conquérant favorisé de la fortune, aspire encore à reculer ses limites dans l'espoir de trouver d'autres mines abondantes et inexplorées.

Tels sont les titres qui ont acquis à la maison Boisselot la juste réputation dont elle jouit en France et dans les pays étrangers. Les six pianos envoyés par elle à l'Exposition, et qui tous se recommandent à différents titres, vont encore rappeler l'attention sur elle. J'ai surtout été étonné de l'éclat vraiment prodigieux d'un de ses pianos droits qui n'a pas moins de son qu'un grand

[1] Jean-Sébastien Bach, le plus célèbre des musiciens allemands qui ont porté ce nom, et l'un des plus grands compositeurs qui aient existé, était né à Eisenach le 21 mars 1685 et mourut à Leipzig le 30 juillet 1750.

piano à queue et dont la qualité est excellente à tous égards. Je dois aussi faire remarquer que, les pianos de MM. Boisselot étant souvent expédiés dans des pays où la température est extrêmement variable [1], il a fallu opérer spécialement pour des pays où, du jour à la nuit, le thermomètre à l'ombre varie quelquefois de vingt degrés. On conçoit dès lors que les meilleures tables pouvaient bien facilement perdre leur niveau, même en supposant le piano toujours fermé quand on n'en fait pas usage, et entretenu avec soin. Il a été pourvu à cet accident, le plus grave et le plus fâcheux de tous pour un piano, puisqu'il anéantit tout à fait l'instrument, et dans ce but, on a disposé des tables accompagnées de vis qui les fixent en divers points aux barres inférieures.

Par cette raison et par toutes les autres, on peut dire que les pianos Boisselot sont dignes de rivaliser avec tous ceux des premiers facteurs de l'Europe. La maison de Marseille en établit de quatre à cinq cents chaque année, et la succursale fondée à Barcelone en 1848 et qui a envoyé spécialement trois pianos à l'Exposition, commence à prendre d'importants développements.

Enfin, chacun sait que le chef actuel de la maison, M. Xavier Boisselot, est un de nos meilleurs compositeurs. Après la mort de son père et de son frère, il a dû donner à l'industrie une grande partie de son temps, mais il n'a pas abandonné l'art auquel il s'était d'abord exclusivement destiné. L'industriel, demeuré artiste, écrit actuellement pour le Théâtre-Lyrique un nouvel ouvrage auquel nous souhaitons autant de représentations que sa maison, depuis son origine, a fabriqué de pianos.

[1] MM. Boisselot ont la fourniture à peu près exclusive du Brésil, et, dans ces derniers temps, ils ont expédié des pianos jusque dans l'Australie et la Californie.

QUATRIÈME VISITE.

De l'esprit de famille dans les instruments. — Famille de la flûte, du hautbois. — Famille du violon seule conservée ; pertes qu'elle a faites. — Mauvaise disposition du quatuor d'instruments d'archet. — Alto de M. Vuillaume. — Alto de M. Henry. — Violon-alto de M. Nicolas fils. — Imitations de M. Bernardel. — Introduction de la contrebasse en France ; modifications qu'elle a subies. — La guitare. — Guitare d'amour. — Progrès de la lutherie en France.

L'esprit de famille s'est éteint dans les instruments comme ailleurs. Jadis, chaque espèce d'instrument formait son quatuor, et souvent s'adjoignait encore plusieurs sujets qui, sans être regardés comme faisant partie de la famille, étaient cependant admis à la table commune, de même qu'on y admet parfois ces fils illégitimes qui par leur propre mérite arrivent à se concilier l'affection de frères nés dans toute la légitimité du joug conjugal, et tout surpris alors de trouver l'enfant naturel si peu différent d'eux-mêmes.

Ainsi, on avait autrefois des flûtes dans plusieurs tons qui formaient harmonie complète entre elles ; et comme la construction se refusait à une flûte-basse, on y suppléait au moyen d'un jeu d'orgue. Outre les flûtes à embouchure simple, il y avait encore les flûtes à bec, qui étaient ici, les enfants nés hors du mariage. Aujourd'hui, la flûte en *ré* est seule demeurée, et la branche *naturelle* est éteinte ; car il faut se garder de confondre le flageolet, qui lui aussi avait une petite famille dont chaque membre vit aujourd'hui à part, avec la flûte à bec, véritable flûte montée du sifflet, qui seul la différenciait de la flûte ordinaire.

La famille du hautbois était l'une des plus nombreuses et des plus intéressantes. Ainsi, l'on possédait le *hautbois-dessus* d'une

longueur de 66 centimètres; le *hautbois-ténor*, qui avait 11 centimètres de plus; le *hautbois-basse*, de 1 mètre 66 centimètres; il y avait ensuite des *tourne-bout* de plusieurs dimensions, et par conséquent dans plusieurs tons, dont il ne nous est resté que le cor anglais. De plus, on se servait de *hautbois de Poitou*, représentant tout le système qui vient d'être indiqué, mais qui, plus courts que les précédents, fournissaient des sons plus aigus. On faisait aussi la distinction du *hautbois de forêt* (en italien *oboe piccolo*), qui se retrouve encore aujourd'hui dans quelques provinces de France, mais n'est plus admis dans les orchestres; il sonnait l'octave supérieure du hautbois moderne. Le *hautbois d'amour* descendait au contraire une tierce plus bas. Enfin, outre le *hautbois-basse*, on avait pour en remplir la partie, des *cromornes* de plusieurs tons qui ne se sont conservés que dans l'orgue, et de plus un instrument tout spécial, un instrument *sui generis* par sa construction, mais qui par le son et l'effet se rattachait à la famille des hautbois : c'était le *cervelas*, dont le tube, par suite d'une disposition particulière des trous, représentait un développement de 1 mètre 164 millimètres, bien qu'il n'eût en apparence qu'une longueur de 137 millimètres. Il avait la figure d'un barillet et se jouait avec une anche semblable à celle du hautbois. Son nom, comme on sait, existe toujours dans la langue des charcutiers, et signale un fait historique utile à constater (dans les annales de la charcuterie) : c'est que les cervelas d'autrefois étaient beaucoup plus forts que ceux d'à-présent, et avaient au moins le diamètre des plus forts saucissons de nos jours. Tout dégénère.

L'invention du basson a fait rejeter l'usage des hautbois-basses, cromornes et cervelas, et de l'ancienne famille il ne reste que le hautbois proprement dit et le cor anglais; encore celui-ci ne se montre-t-il jamais qu'aux dépens du premier, puisque dans les orchestres l'un et l'autre sont joués par les mêmes artistes [1].

La famille des instruments d'archet a été plus heureuse, quoique plusieurs de ses branches se soient éteintes. L'importance dans l'orchestre de cette espèce d'instruments et l'avantage qu'ils

[1] Voyez dans l'*Encyclopédie des Gens du monde* l'article HAUTBOIS, par l'auteur de ces *Visites*.

offrent pour l'accompagnement du chant, a forcé de ne pas trop se rétrécir. On sait que l'instrument primitif de cette famille est la viole, et que la réunion de plusieurs violes de grandeurs différentes formait ce que l'on nommait un *jeu de violes*. Le nombre des cordes et leur accord ont varié selon les temps et les pays; c'est depuis environ cent ans que ce jeu a commencé à se fixer à trois instruments accordés en quintes pour former le quatuor tel qu'on le conçoit aujourd'hui. Auparavant le jeu de viole se formait d'une *basse de viole*, d'une *taille de viole*, sonnant une quarte plus haut, d'une *haute-contre de viole*, également une quarte au-dessus de la taille, enfin, d'un *dessus de viole* d'un ton seulement au-dessus de la haute-contre. En Italie, la taille et la haute-contre ne faisaient qu'un même instrument. En France, on avait un *par-dessus de viole* accordé plus haut, et quand on en faisait usage en Italie, on l'appelait *violino piccolo alla francese*.

Ces instruments prenaient d'autres noms en raison de la manière de les tenir. On distinguait, en conséquence, la *viole* de jambe, *viola da gamba*, qui se tenait comme aujourd'hui le violoncelle; la viole d'épaule, *viola da spalla* : c'était la viole-ténor, que sa dimension forçait à placer sur l'épaule en la retenant fixée à la poitrine au moyen d'un ruban; la viole de bras, *viola da braccio* ou viole proprement dite, *viola*, seule conservée avec la petite viole, *violino*. Il y avait ensuite la grande viole, *violone*, qui est aujourd'hui notre contre-basse.

Et c'est ici l'occasion de remarquer combien la langue française est absurde dans la formation des mots qu'elle emprunte aux langues étrangères : au lieu d'appeler *violin* le plus petit des instruments de la famille des violes, elle lui donne, en le nommant *violon*, précisément l'appellation qui convient au plus grand de tous.

On avait encore la viole bâtarde, l'une des plus anciennes, la *viola pomposa*, attribuée à Jean-Sébastien Bach [1] : elle s'ac-

[1] J.-S. Bach est sans contredit l'inventeur de la *viola pomposa*. Voyez l'*Ancien Dictionnaire* de Gerber, t. I, p. 90, qui explique comment l'idée en est venue au célèbre artiste. Quant à la construction de cet instrument, voyez le *Lexique musical* de Koch, et l'*Encyclopédie musicale* de Schilling.

cordait en quinte comme le violoncelle avec une cinquième corde à l'aigu; enfin, la *viola di bordone* ou *baryton*, qui, outre les cordes dont on se servait avec l'archet, avait seize ou même vingt-sept cordes de métal que l'on pinçait avec le pouce[1]. Il y avait de plus les *poches* ou *pochettes*, qui ne servaient qu'aux maîtres de danse.

Toute la famille ci-dessus désignée prenait un aspect tout nouveau, comme si elle eût revêtu un costume qui eût changé tout à coup et fort notablement sa physionomie, lorsqu'en joignant à ses cordes ordinaires des cordes métalliques accordées à l'unisson, et traversant le chevalet au-dessous des autres, elle faisait entendre le son de ces cordes, non en les touchant, mais seulement par sympathie. C'étaient alors des *violes d'amour*. On a conservé quelque usage de ce système en ne l'appliquant plus qu'à l'alto, et tout le monde en a entendu l'effet dans le premier acte des *Huguenots*[2].

Voici un préliminaire un peu long, bien qu'il n'offre qu'un exposé des plus succincts; mais, outre qu'il contient des renseignements peu répandus parmi les artistes, on va voir qu'il était utile pour bien comprendre ce qui va être dit et justifier l'opinion qui va être émise.

Comment se fait-il que, dans cette nombreuse famille dont on a laissé périr tant de sujets, on ait conservé pour former le quatuor deux violons, un alto et une basse, les deux premiers ayant leur étendue à l'unisson, le second une quinte au-dessous des premiers, et le troisième une octave au-dessous du second? Pourquoi n'avoir pas égalisé l'équilibre par un intermédiaire entre

qui en donnent une description suffisante, tandis que Lichtenthal ne lui a consacré que quatre lignes. (*Note de* G.-E. Anders.)

[1] C'était l'instrument favori du prince Nicolas Esterhazy III, qui en jouait, à ce qu'il paraît, avec distinction, et pour lequel Joseph Haydn composa *cent soixante-trois* pièces de *baryton*. Je fais cette remarque pour avoir l'occasion de dire qu'il serait aujourd'hui fort curieux d'examiner ces morceaux, dans lesquels il s'en rencontrerait sans doute plus d'un où le génie de Haydn brillerait de cet éclat si doux et si pur qui a valu l'immortalité à son nom et à plusieurs de ses nombreuses compositions.

[2] Voyez dans l'*Encyclopédie des Gens du monde* les articles Viole, Violon, Violoncelle.

l'alto et le violoncelle? On n'en peut guère donner d'autre raison que l'ancienne manière d'accorder, et, d'ailleurs, il faut considérer que d'abord on employa, non pas deux violons, mais deux altos, ce qui en effet était plus rationnel. Plusieurs luthiers paraissent avoir été frappés de cette observation, et ont cherché à remplir la lacune qui sépare le violoncelle de l'alto.

M. Vuillaume a exposé un alto de forme nouvelle qui, à la vérité, n'a que l'étendue ordinaire, mais possède une plénitude de son fort remarquable. Seulement, il serait forcément maintenu dans sa partie grave en raison de la difficulté de démancher qui naît de l'énorme largeur de l'instrument, dont un des côtés couvre presque entièrement la poitrine de l'exécutant, ce qui l'empêche de porter la main dans les positions supérieures et de pencher l'instrument en dedans. Il conviendrait cependant fort bien à un quatuor où l'on écrirait deux altos et non deux violons, si le compositeur traitait la seconde partie avec quelques précautions. La figure est, il faut le dire, peu gracieuse à l'œil. Elle produit l'effet de ces objets vus à travers le verre à triple surface, dans la position où ils semblent écrasés et ratatinés : c'est un violoncelle en grotesque. Du reste, ce n'était pas ici la beauté de forme que cherchait notre habile luthier. Par ses beaux instruments, qui reproduisent les patrons des grands maîtres avec une grande perfection, et même par sa belle contre-basse exposée dans la grande salle à côté de son octobasse, et faisant pendant à une remarquable copie dont je parlerai, M. Vuillaume a prouvé qu'il savait parfaitement tout ce qui peut flatter l'œil dans les instruments d'archet; ici, c'est de l'oreille seule qu'il avait voulu s'occuper.

Telle a été aussi l'idée de M. Henry, qui offre aux instrumentistes une sorte de viole-ténor dont l'idée est assez ingénieuse. Elle s'accorde comme le violon, mais à l'octave inférieure. On conçoit dès lors que pour mettre les sons dans un rapport convenable, il fallait construire un instrument plus grand que l'alto ordinaire; or, dans le but de laisser à l'exécutant la facilité de démancher, au lieu de tailler parallèlement les deux côtés à l'endroit où s'adapte le manche, on a réduit le côté de la chanterelle à la dimension d'un alto ordinaire; de cette manière, le mouvement de la main gauche a lieu sans aucune difficulté, et l'embar-

ras que peut causer la dimension de la table et du fond est évité. Mais outre le mauvais effet à l'œil, qui, en somme n'aurait qu'une importance très-secondaire, il me semble difficile que d'une telle construction il ne naisse pas quelque désordre, ou du moins une irrégularité assez marquée dans les vibrations. Je n'ignore pas qu'on me répondra en disant que l'inconvénient ne sera pas plus grand que pour les tables faites de deux morceaux; cependant je crois qu'il n'en est pas de même ici, d'abord parce que les deux pièces ne sont pas de même longueur, et que sonnant toutes deux à la fois lorsque l'archet met les cordes en vibration, elles doivent, pour l'effet se nuire l'une à l'autre; ensuite parce qu'il y a un manque d'équilibre dans la position du chevalet et dans celle de l'âme, qui ne sauraient, l'un et l'autre, exercer réciproquement leur influence à égal degré sur deux pièces différentes et différemment situées quant au rapport qui doit exister dans l'ensemble.

Ce rapport existerait mieux peut-être dans le violon alto de M. Nicolas fils, de Mirecourt, si cet instrument ne semblait une véritable plaisanterie, un instrument bon à mettre entre les mains de quelque saltimbanque musical qui *se poserait* en Paganini de nouvelle étoffe. L'instrument a deux tables, et peut avoir ou n'avoir pas de fond; en d'autres termes, c'est un violon dont on peut jouer des deux côtés; il a un seul manche avec deux touches, deux chevalets, deux fois quatre cordes, etc. Seulement les dispositions sont telles que d'un côté les cordes ont la longueur voulue pour l'alto, et de l'autre celle qu'exige le violon. L'épaisseur de l'instrument étant double, les éclisses se trouvent d'une énorme hauteur, et si l'exécutant voulait tenir une telle caisse sous son menton, il risquerait fort de tomber à la renverse, le poids de la tête totalement portée en arrière devant inévitablement faire perdre l'équilibre au corps. Ce serait cependant une invention dont il y aurait à tirer parti. Voyez-vous un musicien tel qu'il s'en rencontre quelquefois, débuter par une gamme commencée avec l'alto; puis, quand l'étendue en est épuisée, faire pivoter l'instrument sur le bouton appuyé à la poitrine, et prolonger l'échelle jusqu'aux sommités de la chanterelle, redescendre ensuite et pratiquer la même manœuvre pour reprendre l'alto. Entendez-le frapper alternativement des accords sur l'un et sur

l'autre ; voyez-le traiter en *pizzicato* une partie d'alto au dessous de celle qu'il exprime avec l'archet de son violon ; puis, dans un andante, passer subtilement l'archet en dessous, sans retourner la table et y faire quelques notes, quelque petit trait *caractéristique* ; représentez-vous-le enfin tenant les éclisses en position horizontale et arpégeant rapidement et sans discontinuité de l'alto au violon et du violon à l'alto. Vraiment ce serait merveille ; le musicien qui se ferait entendre dans de pareilles conditions ne pourrait manquer de produire grand effet ; et pour trouver plus de témoins de ses talents, je lui conseillerais de les exercer non dans une salle de concert, mais sur la place publique.

Parmi les exposants d'instruments à archet qui, sans application d'idées nouvelles, présentent des produits de haut mérite, on doit distinguer M. Bernardel, qui dans ses imitations paraît donner la préférence à Magini, cet habile luthier de Brescia, lequel, au commencement du XVIIe siècle, essaya de lutter contre l'école de Crémone. Il a aussi exposé une copie d'une contre-basse d'Amati, faite avec le plus grand soin, d'après le bel instrument de cet auteur, que possède M. Gouffé.

Je ferai remarquer à ce sujet qu'en ces derniers temps on a fabriqué un très-grand nombre de contre-basses, et que plusieurs semblent faites non par des luthiers, mais par des menuisiers. Cependant depuis que la contre-basse à quatre cordes est devenue d'un usage à peu près général, cet instrument doit exécuter dans l'orchestre une foule de traits qu'il abandonnait autrefois au violoncelle, ou qu'il simplifiait en conservant seulement les notes qu'il pouvait exprimer sans difficulté ; sa confection exige donc beaucoup plus d'attention qu'auparavant. Ici, toutefois, comme pour les autres instruments d'archet, les anciens sont encore ceux que l'on préfère. On ne connaît qu'un fort petit nombre de contrebasses des célèbres luthiers italiens, mais celles qui furent fabriquées à Paris dans les dernières années du règne de Louis XV, celles de Fleury surtout, acquièrent chaque jour plus de valeur et supportent parfaitement la modification des quatre cordes, bien qu'elles n'aient été originairement destinés qu'à trois.

Ce fut seulement à l'époque où Fleury confectionna quatre contre-basses pour le compte de la maison royale que l'usage

s'en répandit en France; jusqu'alors l'Opéra n'en avait possédé qu'une seule, dont l'introduction à l'orchestre remontait environ à l'année 1700, et qui fut longtemps jouée par le célèbre violoniste et compositeur Michel Montéclair [1]. On a cru à tort qu'il s'agissait ici d'une basse de viole, c'est-à-dire d'un violoncelle, car les auteurs contemporains disent positivement qu'elle sonnait le *seize-pieds*.

Il n'y a pas plus de vingt-cinq ans que la contre-basse à quatre cordes a été admise en France, ainsi que l'accord par quartes; en Italie, on ne fait encore usage que de trois cordes accordées en quartes, et la troisième corde n'est point filée. Je crois d'autant plus utile d'appeler l'attention sur ce dernier point que ces contre-basses d'Italie produisent en général beaucoup d'effet. Il serait désormais difficile de se passer en France de la corde *mi*, qui donne à l'instrument cinq degrés chromatiques de plus dans le bas, et à plus forte raison en Allemagne, où l'on accorde même quelquefois cette corde un ton plus bas, pour avoir le *ré* [2]; mais on ne saurait se dissimuler que la corde qui fournit ce *mi* est trop courte pour un pareil degré, et que tous les moyens employés pour porter remède à ce défaut ne font que le pallier, mais ne le corrigent jamais entièrement. En vain l'on file cette corde avec un soin particulier, en vain l'on prend pour enveloppe des cordes dont le métal est différent, afin que l'effet sonore se compense; on ne fait toujours que grossir la corde, on ne l'allonge

[1] Michel Montéclair, auteur d'une *Méthode pour apprendre la musique*, et d'une autre *pour apprendre à jouer du violon*, qui, dans leur temps eurent un grand succès et plusieurs éditions, était né à Chaumont en Bassigny en 1666, et mourut en septembre 1737, près de Saint-Denis-lez-Paris où il venait de se retirer en prenant sa retraite de l'Opéra. Je lui consacre cette note surtout pour faire remarquer que ce musicien, à qui l'on doit aussi un assez grand nombre de compositions vocales et instrumentales, paraît avoir été le premier à traiter le solo avec accompagnement de chœur, et, ce qui est plus digne d'observation, en imprimant à la partie récitante un caractère tout différent de celui qu'offrait l'accompagnement vocal. Ce fut dans un opéra de *Jephté* donné en 1732. Sur les paroles chantées par le chœur : *Tout tremble devant le Seigneur*, le grand prêtre adresse à l'Éternel une invocation qui semble n'avoir point rapport à ces paroles, et l'on peut juger l'effet qui résulta de ce contraste, alors nouveau. Aussi ce morceau conserva-t-il pendant longtemps une grande célébrité.

[2] Voyez l'*Encyclopédie* de Schilling, à l'article CONTRA-VIOLON.

pas; c'est le même inconvénient que pour certaines formes de pianos.

A propos des modifications que la contre-basse a subies en France dans ces derniers temps, il en est une qui ne doit pas être passée sous silence, c'est celle du chevalet, dont la forme, changée d'après les indications de notre excellent contre-bassiste, M. Gouffé, a été adoptée par les meilleurs luthiers. Aujourd'hui ces nouveaux chevalets se fabriquent en nombre à Mirecourt.

Cette ville est presque la seule de France où l'on confectionne encore des guitares. La guitare, cette ancienne compagne des réunions joyeuses ou sentimentales, cet instrument sans prétention, sans étalage, qui n'importunait pas les voisins, que l'on pouvait porter sans gêne avec soi, qui était l'instrument de ceux qui n'en avaient étudié aucun, sur lequel on accompagnait naïvement sans savoir l'harmonie et, ce qui est plus singulier encore, sans prétendre la savoir, la guitare n'est plus : elle a péri avec la romance et la chansonnette telles qu'on les faisait il y a trente ans, c'est-à-dire avec ces pièces plus ou moins heureuses, plus ou moins neuves, mais toujours mélodiques et si différentes des romances guindées et pédantes d'aujourd'hui, qui ressemblent le plus souvent à des récitatifs mal faits; si différentes aussi des plates et ignobles chansonnettes d'à-présent, dont la musique est d'aussi mauvais goût que les paroles sont de mauvais ton. La guitare était trop simple, trop ennemie du fracas et du désordre pour accompagner les pièces de ce genre; elle a dû se taire, et la musique de nos jours, qui admet un si petit nombre d'instruments, a encore été privée de celui-là. Il n'existe plus que dans nos souvenirs, nos regrets et chez quelques facteurs de Mirecourt qui ont envoyé à l'Exposition des guitares dont la table est fort ornée, pas toujours cependant avec autant de goût qu'on le désirerait.

La guitare me rappelle que j'ai aperçu dans un coin un instrument que j'ai d'abord pris pour un violoncelle ; j'ai appris depuis que c'était une *guitare d'amour*, c'est-à-dire une nouvelle espèce de guitare, dont les cordes, au lieu d'être pincées, sont attaquées avec un archet. A cet effet le corps de l'instrument a reçu des modifications qui le font ressembler à celui du violoncelle [1].

[1] Cet instrument n'est point une nouveauté. Sa description se trouve dans

En parlant des instruments d'archet, on serait condamnable d'oublier M. Maucotel, qui en a fabriqué de fort remarquables; je doute cependant que tout le monde soit content du vernis beaucoup trop rouge, selon moi, qu'il a donné à l'un des violoncelles par lui exposés; peut-être avec les années ce vernis changera-t-il pour prendre un ton plus noir et n'a-t-il été ainsi poussé au rouge que dans cette intention.

C'est ici le lieu de remarquer en terminant les grands progrès qu'a faits en France la facture des instruments d'archet depuis la déconfiture de l'autre empire, c'est-à-dire depuis quarante ans, tant pour la qualité que pour la quantité. Parmi les instruments fabriqués à Mirecourt en pacotille, il s'en rencontre quelquefois de fort bons, quoiqu'ils aient été confectionnés et même assemblés à peu près sans principes certains, mais uniquement par habitude de métier; leur grand avantage est d'être donnés à bas prix.

Quant aux instruments travaillés avec plus de soin chez les bons luthiers de Paris et de quelques villes de province, peu de personnes doutent qu'un grand nombre d'entre eux ne deviennent par la suite *instruments d'auteur* et ne soient estimés à l'égal des Stradivarj, des Amati, des Guarnerj, des Magini. Pourquoi, par des calculs d'intérêt ou par une condamnable faiblesse, nos luthiers se privent-ils dans l'avenir d'une renommée à laquelle ils auraient droit? Pourquoi, en imitant leurs célèbres prédécesseurs veulent-ils donner à croire que les instruments par eux fabriqués sont de ces anciens pères de la lutherie, et s'adjugent-ils ainsi à eux-mêmes une sorte de brevet d'incapacité, juste au moment où ils reçoivent des médailles, des mentions, et, ce qui est plus significatif, des commandes? Lequel, dites-moi, est le plus ridicule, ou de l'amateur qui achète un violon de nos luthiers en le prenant pour un Stradivario, ou du luthier qui se prive volontairement de l'honneur d'avoir été capable de l'égaler, qui veut qu'à tout jamais Crémone soit en lutherie supérieur à Paris, qui dégrade lui-même son vernis à peine sec, frotte le fond avec des

l'*Encyclop. mus.* de Schilling, et dans le journal intitulé *Cæcilia*, t. I, p. 168, avec une planche qui représente l'instrument. Il a été inventé, en 1823, par Staufer, à Vienne, et non par Birnbach, comme on l'a dit dans plusieurs ouvrages. Birnbach a été le premier qui se soit emparé du nouvel instrument pour le faire entendre en public. (*Note de* G. E. Anders.)

essences pour en enlever une partie et faire paraître le blanc du bois, qui égratigne avec un canif le bord de la table auprès des *f*, donne au-dessous du chevalet un coup de l'ongle du pouce, etc. ; le tout pour n'être pas cru l'auteur d'un instrument qui est peut-être son chef-d'œuvre et qui, par la suite, en sera un pour tous les connaisseurs?

Une idée fort divertissante de quelques luthiers est, après avoir ainsi donné à leurs instruments une apparence trompeuse de vétusté, de coller comme d'ordinaire leur nom au fond. C'est évidemment se donner un certificat de contrefaçon.

Cette misérable pusillanimité, cet esprit de supercherie inspiré par l'amour du gain et le mépris de l'art, est si bien le fait de notre siècle, qu'il n'est pas jusqu'à Mirecourt, le pays de la pacotille, qui ne veuille se donner les nobles airs de la falsification. On voit à l'Exposition des instruments de cette provenance où l'on a, du mieux que l'on a pu, encrassé le milieu des tables pour leur donner un air de vétusté; l'opération, à vrai dire, est encore faite avec peu d'expérience.

Pour mon compte, elle m'a rappelé ce luthier qui voulant aussi faire passer ses instruments pour anciens, et oubliant la manière dont se tient le violoncelle, ne manquait jamais de marquer la place du menton sur tous ceux qu'il fabriquait.

CINQUIÈME VISITE.

L'industrie et la science appelées en aide à la musique. — La harpe abandonnée comme la guitare. — Point de perfection où la harpe est arrivée. — MM. Érard, Challiot, Domeny. — Cordes qui ne cassent point. — Instruments à anches libres. — MM. Alexandre père et fils. — Système de percussion de M. Martin de Provins. — Orgue-mélodium. — Piano à prolongement — Piano-mélodium.

On voudra bien me pardonner cette fois de commencer ma visite par une sorte de redite, malheureusement trop fondée, et qui du reste ne dépasse pas la mesure. J'ai fait observer précédemment que les instruments dont nous faisons un usage habituel offrent réellement assez peu de variété quant à leur timbre, et j'ai témoigné le désir que les représentants de la facture de toutes les espèces d'instruments portassent leurs idées sur ce point, en cherchant dans les trois règnes de la nature des sons dont le caractère se distinguât de celui des instruments que nous connaissons.

Au point où en sont arrivés les sciences d'une part, les arts industriels de l'autre, il pourrait y avoir beaucoup à découvrir en ce sens. Malheureusement, la métallurgie ne porte guère ses idées vers la musique; le bruit du marteau des forgerons assourdit les oreilles, et ceux qui l'entendent continuellement sont peu faits pour apprécier les délicatesses musicales; il n'est point dit dans la mythologie que Vulcain ait jamais manié la lyre d'Apollon. D'un autre côté, les expériences à cet égard et tout ce qu'elles supposent de tâtonnements et d'essais sont fort difficiles pour qui n'est pas du métier et n'a pas à sa disposition les moyens d'exécution et de promptitude particuliers aux grandes forges et aux établissements analogues. Dans les instruments appartenant à des corps

sonores autres que les métaux, les difficultés sont plus graves et plus fréquentes encore. Il est bien pénible pourtant de n'avoir à placer son espérance, sur un point aussi important, que dans le hasard; et voilà pourquoi je le signale, afin que dans l'occasion quelqu'un vienne en aide au hasard et même le fasse naître s'il se peut.

Mais comme je le disais il y a un instant, ici l'industrie n'est pas seule en cause; la science, soit qu'elle amène les découvertes, soit qu'elle les explique et en produise par cela même le perfectionnement, entre ici pour une grande part; or, le savant habitué au silence du cabinet peut aisément se former l'oreille et apprécier toutes les finesses de la musique; pourquoi donc s'occupe-t-il plutôt des questions secondaires, quelquefois même oiseuses, de l'art, et ne dirige-t-il pas ses recherches sur celles dont l'utilité évidente serait aussitôt appréciée et porterait immédiatement ses fruits?

Espérons que, toutes faibles qu'elles sont, les études musicales, qui deviennent de plus en plus générales, laisseront aussi quelques traces dans l'esprit des savants, et que les recherches des physiciens, des chimistes, des minéralogistes pourront par la suite être immensément profitables à l'art musical. Pour mon compte, je désire par-dessus tout que les expériences faites et à faire sur les corps sonores mis entre nos mains par la nature, tendent à nous procurer des timbres nouveaux. Les compositeurs ne se plaindront jamais d'avoir une portée de plus à écrire dans leurs partitions, car ils savent tout le parti qu'il est possible de tirer de la variété des timbres et de leur opposition.

Le public apprécie sans doute aussi cette variété dans les concerts et aux théâtres; mais, hors de là, il semble oublier même qu'il existe d'autres instruments que le piano, vers lequel la foule se rue avec une sorte de fureur, à tel point que l'on ne fait plus un pas sans en être assourdi. Je ne joue plus qu'à la campagne, me disait dernièrement un pianiste de haut mérite : à Paris, où que l'on demeure, on a tant de pianos dans sa maison et dans son voisinage qu'il n'est plus possible d'entendre le sien.

Ce goût pour le piano n'aurait après tout que peu d'inconvénients, s'il ne faisait perdre l'usage d'autres instruments, obligés chaque jour de céder la place à ce trop heureux rival. Je me plai-

gnais à ma dernière visite de l'abandon de la guitare ; mais que dire du délaissement de la harpe, qui semble ne figurer à l'Exposition que pour mémoire et afin de constater encore l'existence de facteurs d'instruments qui se risquent à en fabriquer une ou deux de loin en loin? Étrange chose! la harpe marcha presque l'égale du piano en un temps où elle était dans un état d'extrême imperfection, et on la néglige depuis l'époque où elle s'est élevée à un degré au delà duquel elle ne semble plus pouvoir rien acquérir.

Ainsi que l'a remarqué M. Anders [1], cet admirable instrument surpasse le piano par la richesse de la sonorité ; par ses nuances insensibles il peut passer du son le plus éclatant au plus léger murmure et produire des effets magiques que les touches du piano ne sauraient rendre. Mais il s'en faut qu'il ait toujours été ce qu'il est devenu de nos jours.

Son origine est des plus anciennes; on rencontre des harpes de toute forme et de toute dimension sur quantité de monuments égyptiens de la plus haute antiquité. On en voit beaucoup qui sont taillées précisément comme les nôtres, et montées d'un grand nombre de cordes ; les ornements qui les accompagnent supposent des instruments très-perfectionnés, et elles sont souvent jouées par des prêtres dans les fonctions du culte. Le musée du Louvre possède une harpe égyptienne trouvée dans un tombeau; elle avait encore, au moment où on la sortit de terre, plusieurs des vingt-deux cordes qu'elle portait originairement et que depuis l'on a rétablies. Mais, à comparer cet instrument avec ceux de même genre que l'on voit sur les peintures des tombeaux égyptiens, on pourrait croire avec grande raison que ce n'était là qu'une harpe de mendiant. Il ne paraît pas que les Grecs aient connu la harpe, du moins sous la forme que nous lui donnons aujourd'hui et que lui avaient, dès une époque fort reculée, donnée les anciens habitants de l'Égypte, sauf cette particularité toutefois, qu'aucune harpe égyptienne ne possède le montant qui unit la tête de la console au pied de l'instrument.

La harpe fut en usage chez les Romains, et passa d'eux aux peuples du Nord; elle devint en Écosse, en Irlande et dans le

[1] *Encyclopédie des Gens du monde*, art. Harpe.

pays de Galles l'instrument favori des bardes, comme elle était en France celui des ménestrels et troubadours. Depuis l'époque de Henri VIII elle a été placée sur l'écusson de l'Irlande.

Cette grande vogue existait dans un temps où sa construction la renfermait dans un cercle fort étroit, puisqu'elle se refusait absolument à toute modulation, la série de ses cordes ne présentant qu'une échelle diatonique. Ce fut en Allemagne qu'un harpiste habile, nommé Hochbrucker, trouva dans l'invention des pédales le moyen de remédier à cette grave imperfection ; en France, Cousineau et Naderman en perfectionnèrent le système, et ces améliorations aboutirent à la belle invention de Sébastien Érard, qui, après avoir construit des harpes *à fourchettes*, imagina les harpes *à double mouvement*, perfectionnées encore par M. Pierre Érard, chef de cette célèbre maison. Les harpes magnifiques qu'il expose aujourd'hui se prêtent à tous les besoins de l'exécution dans la musique la plus compliquée, n'importe l'armure de la clef ; elles ont été adoptées par les harpistes de tous les pays.

Nous ne devons pas non plus passer sous silence deux autres exposants, chez lesquels la fabrication des harpes fut longtemps florissante, MM. Challiot et Domeny ; ils offrent encore leurs produits au public, sans doute dans l'espoir qu'un jour ou l'autre on reviendra en France à ce bel instrument que l'Angleterre cultive toujours avec succès.

Ce qui dépasse vraiment mon intelligence, c'est qu'il ne se trouve plus de femmes qui jouent de la harpe. Comment donc ont-elles renoncé à une branche si importante de la coquetterie? Ne comprendraient-elles plus tout l'avantage à tirer du développement d'un beau bras, de la grâce de jolis doigts effilés, tantôt voltigeant sur les cordes, tantôt s'y arrêtant à la suite d'accords brillamment articulés ; du charmant aspect que présente l'instrument quand il appuie légèrement sur le sein ; et ce qui est bien plus important, ne tiendraient-elles pas compte de la belle pose que peut prendre la tête et des mouvements de physionomie que facilite en pareil cas le sens de la musique exécutée, et dont la femme la moins expérimentée sait si bien tirer parti?

Pour le retour à la harpe, espérons dans la coquetterie des

femmes plus qu'en toute autre chose. Quant aux hommes, les femmes seules pourront les y ramener.

Voulez-vous avoir une idée du peu de ressource qu'offre aujourd'hui aux artistes la pratique de la harpe? Je connais un artiste, premier prix de harpe du Conservatoire, lequel, faute de places et de leçons, a été obligé pour vivre de vendre son instrument et de se mettre à chanter dans les chœurs de l'Opéra.

Je ne dois pas omettre, parmi les articles intéressants de l'Exposition, un mécanisme destiné à empêcher les cordes de harpe de se casser, et qui consiste à les abaisser après qu'on a joué [1]. C'est pendant que l'on joue qu'il faudrait trouver moyen qu'elles ne cassassent pas; il me semble qu'en les tenant abaissées dans l'état habituel, on arrive précisément à l'effet contraire.

S'il est des instruments dont il est triste de signaler la décadence, il en est d'autres dont on doit remarquer les rapides progrès, dus à une idée heureuse, et surtout à l'à-propos de cette idée. Aucune, à cet égard, ne mérite plus d'attention que l'application de l'anche libre, qui a produit toute une classe d'instruments dont le succès, depuis douze à quinze ans, a toujours été en augmentant.

L'idée d'obtenir des sons musicaux au moyen d'une anche, c'est-à-dire d'une lamelle de métal, n'est aucunement nouvelle, et depuis plus de quatre mille ans les Chinois s'en servent dans l'instrument de musique qu'ils appellent *cheng*. L'anche libre diffère de l'anche ordinaire en ce qu'elle ne bat point comme celle-ci sur les côtés du bec qui la supporte, ainsi que cela se pratique pour les clarinettes et les jeux d'anches des tuyaux d'orgue dans la construction la plus usitée. L'anche libre agit *librement* dans l'ouverture, où elle est fixée avec une grande précision, comme si elle avait été découpée dans la pièce même à laquelle on l'adapte. L'air venant à frapper cette lamelle, n'y

[1] Ce mécanisme, destiné à empêcher la rupture des cordes, n'est pas précisément une nouveauté; inventé par M. Challiot, il a déjà figuré à l'Exposition de 1839, où ce luthier présenta ses instruments sous le nom de *harpes à remonteur*, pour lesquelles il avait pris un brevet. M. Anders en a donné la description dans ses Comptes-rendus de cette Exposition. Voyez la *Gazette musicale* de 1839, n° 23, p. 180 et suiv.

rencontre à son passage qu'un obstacle imparfait, et la met en vibration; c'est ce mouvement qui produit le son.

Le degré du son s'obtient de deux manières, soit en adaptant l'anche à un tube plus ou moins long qui rend le son plus ou moins grave, plus ou moins aigu, soit en donnant à l'anche ou lame métallique plus de surface et plus d'épaisseur.

C'est à ce dernier moyen que se sont attachés tous les inventeurs d'instruments à anche libre que nous avons vu paraître depuis douze ou quinze ans sous différents noms, tels que typotone, accordéon, éolodicon, physarmonica, poïkilorgue, aérophone, antiphonel, harmoniphon, séraphina, concertina, organino, etc. La plupart de ces noms, fort mal formés, comme de coutume, et, comme de coutume aussi, n'exprimant aucunement ce qu'ils prétendaient dire, sont oubliés aujourd'hui, quoique le système qui leur sert de fondement soit toujours demeuré et soit encore la base des instruments qui paraissent vouloir adopter le nom d'*harmoniums*, mot que j'ai déjà critiqué comme n'ayant point une forme française et n'exprimant qu'une idée générale lorsqu'il s'agissait de désigner un objet spécial.

L'anche libre toute seule n'aurait certes pas produit un si grand mouvement dans l'industrie de la facture ; mais elle apportait avec elle un avantage des plus importants, celui de se plier facilement à l'expression, ou du moins à ce que l'on est convenu d'appeler ainsi ; car, selon moi, il ne suffit pas de la diminution ou de l'augmentation d'intensité pour obtenir une véritable expression, et si c'est là un des moyens les plus applicables et les plus faciles, ce n'est cependant pas tout. Quoi qu'il en soit, un ingénieux amateur, M. Grenié [1], avait observé cette propriété de

[1] Grenié n'était ni artiste, ni industriel : c'était un simple amateur de musique, né à Bordeaux vers 1762, et qui jusqu'en 1830 occupa diverses positions dans des administrations publiques ou particulières. Grenié est mort il y a plusieurs années. Au sujet de cet amateur, je ferai observer qu'il doit y avoir quelque erreur dans la note placée au bas de l'art. GRENIÉ de la *Biographie des musiciens,* par M. Fétis, où l'on lit ce qui suit : « Il est prouvé par les registres des séances du comité d'enseignement du Conservatoire de Paris, qui sont entre les mains de M. Vinit, ancien secrétaire de cette école, que douze ans avant de produire son orgue expressif en public, il a fait, le 20 nivôse an VI (janvier 1798), des essais de comparaison entre des tuyaux à anches ordinaires et à anches libres. » Or, M. Anders m'apprend que, de

l'anche libre, et en avait fait l'application; mais ce n'était que longtemps après que ses efforts devaient être appréciés et ses procédés développés dans de vastes proportions.

Une des maisons de la capitale qui a fait cette application avec le plus de bonheur et où l'on a le plus marché dans la voie du progrès, est incontestablement celle de MM. Alexandre père et fils. Elle s'ouvrait en 1829, et n'était alors qu'une fabrique d'accordéons, dont l'heureuse réussite décida les chefs à confectionner des physharmonicas [1], qui furent suivis des harmoniums à registres différents, c'est-à-dire dans lesquels on obtenait, toujours au seul moyen d'anches libres, des timbres variés susceptibles de se faire entendre séparément ou simultanément. MM. Alexandre s'occupèrent longtemps à perfectionner ce système et à corriger certains défauts qui semblent lui être inhérents; par exemple, sa lenteur dans l'émission du son, qui paraissait

l'aveu de Grenié lui-même, ce fut en 1808 seulement que la lecture d'un passage de dom Bedos lui suggéra l'idée de l'emploi des anches libres. Il construisit alors son premier orgue expressif, et prit un brevet, qui date de 1810, et se trouve dans la *Description des machines et procédés spécifiés dans les brevets d'invention*. Paris, Huzard, t. VI. C'est là qu'on lit à la page 63 l'aveu dont je viens de parler. D'ailleurs, quand même les essais de Grenié remonteraient à 1798, il n'en aurait pas la priorité; car un Allemand, nommé Kratzenstein, qui vivait à Saint-Pétersbourg sous le règne de Catherine II, se servit d'anches libres; après lui, un facteur d'orgues allemand, nommé Rachwitz, les employa, et l'abbé Vogler en fit usage aussi, en 1796. M. Anders a donné ces détails et beaucoup d'autres dans la *Gazette musicale* de 1834, nº 21, où il a passé en revue les diverses tentatives de rendre l'orgue capable d'expression, non-seulement par l'emploi des anches libres, mais par d'autres moyens, dont les essais remontent à 1675. — Ces observations de notre savant ami sont parfaitement justes, mais on doit avouer que Grenié a pu de bonne foi se croire inventeur et se donner comme tel; car ainsi que le remarque M. Fétis (au lieu cité), il ne savait pas un mot d'allemand, et n'avait jamais été en Allemagne.

[1] On croit ordinairement que l'accordéon a donné lieu à l'invention du physharmonica. C'est une erreur. Le physharmonica est antérieur à l'accordéon, et, en général, l'emploi des anches libres est plus ancien dans les instruments à clavier en forme de petits pianos (tels que l'æolodicon, le physharmonica et autres), que dans les instruments munis d'un soufflet tiré et poussé par les mains de l'exécutant, comme il se pratique pour l'accordéon. — Le physharmonica a été inventé par Antoine Hæckl, à Vienne, en 1821, et non pas en 1826, comme il est dit dans Schilling et Schneider. Voyez la *Gaz. mus. de Leipzig*, t. XXIII, p. 395. (G.-E. Anders.)

n'obéir qu'à regret à la pression de la touche ; ils réformèrent aussi la dureté du clavier, inconvénients qui semblaient la conséquence l'un de l'autre. Ils y ont complétement remédié, et sont même arrivés, à l'égard de la douceur des claviers, à ce point que l'on est tenté, au premier abord, de leur adresser des reproches sur cette trop grande facilité des touches à parler ; mais c'est un inconvénient auquel on s'habitue bien vite. Ainsi l'exécution la plus rapide et les passages en notes sèches et détachées deviennent parfaitement praticables sur un instrument qui devait auparavant se les interdire.

Ce dernier avantage a été obtenu surtout par l'emploi d'un procédé imaginé depuis plusieurs années par M. Martin, facteur d'orgues à Provins, dont l'idée heureuse a été aussitôt comprise et appliquée avec le plus grand succès par MM. Alexandre, qui, comme on le pense bien, ont laissé à l'inventeur tout ce qui lui en appartenait. M. Martin avait reconnu que, pour faire sortir plus promptement le son de la languette, il suffisait qu'elle fût légèrement frappée par un marteau dans le moment même où sa soupape s'ouvrait pour donner passage à l'air. Ce procédé a parfaitement réussi, et il ne sort plus des ateliers de MM. Alexandre d'orgues *sans percussion*, que ceux qui sont expressément commandés.

Ce n'est pas tout, ces habiles facteurs avaient remarqué que souvent, dans les morceaux où la mélodie est traitée pour les notes supérieures par les registres des jeux doux, les basses paraissant trop fortes, couvraient et troublaient la partie du chant ; ils y ont remédié au moyen d'un registre de diminution qui, réduisant la dépense du vent des basses sans rien changer à celle des dessus, rétablit l'équilibre et permet même à la flûte seule de dominer dans certaines conditions tous les jeux réunis placés à la basse et employés en accords plaqués et prolongés.

Ce sont là, sans doute, des améliorations fort intéressantes, mais qui n'offrent au fond rien de nouveau ; il en est tout autrement de l'idée qui a présidé à l'invention de l'*orgue-mélodium*, du *piano-mélodium* et du *piano à prolongement*. Ces instruments ouvrent à l'art une voie inconnue et fournissent d'immenses ressources pour obtenir les effets les plus nouveaux, les plus variés et les plus grandioses, effets auxquels il paraissait si impossible

d'aspirer, que l'on se fût moqué de celui qui en eût annoncé la prochaine réalisation. Aussi MM. Alexandre n'en ont-ils parlé qu'au moment où, certains de leur fait, ils pouvaient offrir immédiatement la preuve de la réussite, en livrant leurs instruments nouveaux à l'imagination, à l'intelligence et aux doigts des artistes. Pour la faire comprendre en un mot, l'innovation consiste à doubler la force et les avantages d'un seul instrument en fournissant à un exécutant unique le moyen d'en représenter deux, jouant des parties différentes, mais destinées à marcher ensemble. Toute personne habituée à l'orchestre sait qu'en une infinité de cas, les instruments à vent forment des accords en tenues sur lesquels les instruments à cordes brodent en mille manière, présentant les dessins mélodiques les plus variés. C'est cet effet que MM. Alexandre sont parvenus à reproduire avec un extrême bonheur, et il s'obtient par le mécanisme le plus simple, au moyen de deux ressorts fonctionnant à l'aide des genoux comme les pédales à l'aide des pieds, l'une pour les basses, l'autre pour les dessus. Attaquées en même temps qu'une ou plusieurs touches du clavier, ces *genouillères* donnent aux notes sur lesquelles se porte leur action la faculté de se prolonger jusqu'à ce qu'un nouveau coup vienne les faire cesser, et si, en donnant ce coup, on attaque une ou plusieurs nouvelles touches, l'effet du prolongement se transporte à celles-ci. Ainsi, un mouvement unique des genouillères arrête et renouvelle à la fois l'effet du prolongement. Notez bien que ce prolongement étant produit par un jeu spécial et complétement indépendant, l'instrumentiste peut, pendant sa durée, faire entendre toutes les autres notes du clavier, tant celles qui parlent déjà que celles qui ne sont pas employées, et en se servant de tant de registres qu'il lui plaît.

Cette simple et trop courte description suffira pour faire comprendre quel parti l'on peut tirer de l'usage des sons prolongés à la volonté de l'exécutant et sans que la manœuvre ordinaire de l'instrument ait rien à y perdre.

MM. Alexandre l'ont bien senti, et ils se sont empressés de faire de leur système un immense auxiliaire pour l'instrument le plus pratiqué de nos jours, pour le piano, auquel ils ont ainsi procuré le seul avantage qui lui manquât, après les perfectionnements qu'il a reçus en ces derniers temps, c'est-à-dire la faculté de

prolonger les sons. Ils ont donc combiné l'action de la corde et celle de la lame vibrante dans de telles conditions de simultanéité et de timbre, que les deux sons n'en forment qu'un seul au moment de l'attaque de la touche, et que la vibration de la corde venant à s'arrêter, le son de l'anche se prolonge seul et d'une manière tellement identique qu'il semble dû à la corde même. L'appareil fonctionne précisément comme celui que nous avons décrit plus haut, au moyen de genouillères, et il est d'une telle simplicité qu'il peut s'adapter, avec des frais très-modiques, à tous les pianos, quelle qu'en soit la forme. A l'œil, le piano à prolongement s'offre sous son aspect ordinaire, sauf une pédale de plus pour le soufflet.

Enfin, dans le *piano-mélodium*, MM. Alexandre ont réuni leur orgue à un piano ordinaire en laissant l'un et l'autre dans une complète indépendance. L'instrument ayant deux claviers offre à l'exécutant des combinaisons infinies; car celui-ci peut varier ses effets en touchant sur les deux claviers, tantôt pour accompagner des sons soutenus et abondants de l'orgue, les traits légers, brillants et rapides pratiqués sur le piano, tantôt pour soutenir par les basses du piano une mélodie de flûte ou de hautbois pleine de délicatesse; enfin il est maître de rassembler toute la force des deux instruments, pour en tirer les effets les plus imposants et les plus solennels.

Félicitons MM. Alexandre, et souhaitons que leur établissement, qui occupe quatre cents ouvriers, prenne encore de nouveaux développements; car sa prospérité sera en même temps celle de l'art musical, auquel ces habiles industriels ouvrent de nouvelles voies de progrès et de succès.

SIXIÈME VISITE.

Pierre Érard. — Son oncle Sébastien. — Travaux de Pierre dans les harpes et les pianos. — Instruments à anches libres. — Harmonions de M. Debain. — Additions que l'on voudrait y trouver. — Harmonicorde. — Piano mécanique. — Antiphonel. — Apparition et éclipse du mélophone. — Ses perfectionnements.

Lorsque je parlais accidentellement de Pierre Érard, à l'occasion des harpes à double mouvement [1], j'étais loin de croire que le lendemain j'apporterais aux bureaux de la *Gazette musicale* la nouvelle de la perte que faisait en lui la facture des instruments, et même le monde musical : cette vie si utile et si honorable s'était terminée au moment même où j'écrivais. Nous savions tous que depuis plus d'un an la santé d'Érard avait été vivement atteinte, et que, sans souffrir sensiblement, il se trouvait privé complétement de cette activité qui était sa vie et son bonheur en même temps qu'elle faisait exister et rendait heureux tout ce qui l'entourait [2].

Tout a été dit sur son oncle Sébastien [3], cet homme qui possédait au plus haut degré le génie de la construction des instruments, et qui fut si bien secondé dans ses immenses travaux, par Jean-Baptiste, son frère. On sait que Sébastien dirigea tous ses efforts sur le perfectionnement du piano, de la harpe, et qu'au moment de sa mort il voulait consacrer ses dernières années à l'orgue, en

1 Voyez plus haut, Cinquième Visite, p. 49.

2 Jean-Baptiste-Pierre-Orphée Érard, né à Paris en 1794, est mort à Passy-lez-Paris, en sa maison dite de la Muette, le 16 août 1855.

3 Sébastien Érard, né à Strasbourg le 5 avril 1752, est mort à la Muette, le 5 août 1831.

reprenant et développant l'idée qu'il avait eue dans sa jeunesse d'obtenir l'expression par le degré de pression du doigt sur la touche.

Un fait singulier, et que l'on a peu remarqué, c'est que la France, qui doit à Sébastien la plus grande partie de sa réputation dans la facture des pianos et des harpes, fut sur le point d'arrêter dès ses premiers pas une si brillante carrière; il eut besoin pour la poursuivre de faveurs exceptionnelles, bien honorables lorsqu'elles n'ont pour but que la protection des idées nouvelles et heureuses qui blessent toujours l'ignorance et la routine. Ainsi, pour s'établir *maître facteur de pianos* à Paris, il lui fallut un brevet que Louis XVI signa de sa main; il avait pour objet (qui le croirait?) de mettre Sébastien à couvert de la persécution des *éventaillistes*, qui avaient fait opérer une saisie chez lui, pour ne s'être pas fait recevoir *maître* par leur syndicat [1].

Dès ses jeunes années Pierre Érard, après avoir étudié la musique, le dessin et les mathématiques, fut envoyé à Londres pour diriger la fabrique de harpes fondée par son oncle. C'est à Pierre que l'on doit, dans la harpe à double mouvement, l'abaissement de la cuvette, et, par conséquent, la prolongation du corps sonore; modification importante, d'où résulte que les deux mouvements de pédales qui s'opéraient dans cette partie de l'instrument, ont lieu moitié dans la cuvette et moitié dans le corps. Cette innovation a permis d'espacer davantage les cordes et a augmenté notablement la puissance sonore de l'ensemble.

Digne appréciateur du génie de son oncle, Pierre Érard s'est surtout appliqué à perfectionner ses découvertes sans jamais s'écarter de ses idées. Il sentait trop bien qu'ici le progrès ne pouvait naître du changement, et qu'il s'agissait seulement d'entretenir et d'élargir la voie nouvellement ouverte. Ainsi parvint au plus haut degré de perfection le système du double échappement, dont l'invention première date de 1810. Ce système obtint en Angleterre une distinction bien flatteuse et bien rarement

[1] Que de priviléges conservés ou rétablis qui ne sont pas mieux fondés et se montrent bien autrement nuisibles que ceux des *éventaillers* ou *éventaillistes*, qui, Dieu merci, n'en ont plus d'autre aujourd'hui que d'imiter, du mieux qu'ils peuvent, les charmantes productions en ce genre qui restent du siècle passé.

accordée. Un brevet avait été pris à Londres en 1825 : or, en 1839, au moment où il allait expirer, la maison Érard n'avait pas encore retiré le moindre fruit de ses travaux. A la suite d'une enquête des plus sévères, faite par les hommes les plus compétents, la supériorité du double échappement fut reconnue, et le brevet prolongé par décision du Conseil privé.

C'est encore à Pierre Érard que l'on doit dans le piano la substitution de nouvelles cordes filées aux cordes de cuivre, qui avaient l'inconvénient de se discorder par suite des variations de température. Cette amélioration concernait les *basses*; un peu plus tard, la *barre harmonique* donnait aux *dessus* des grands pianos un degré de pureté et d'intensité qui leur manquait, et mettait leur sonorité au niveau de celle du grave et du médium de l'instrument. Enfin, le dernier point de perfectionnement et de solidité fut atteint par le système complet de *barrage en métal.* Il consiste en un sommier de bronze parallèle aux chevilles, et formant avec le sommier d'attache, qui est en fer, un châssis métallique maintenu par des barres placées dans le sens longitudinal des cordes et supportant tout leur tirage.

Il serait trop long de donner ici une description des pianos à queue et des pianos droits tels qu'ils se construisent aujourd'hui dans les ateliers Érard, et l'on verrait combien de précautions, de soins, de prévisions, de calculs, de goût même, exige une si parfaite combinaison, à laquelle il semble qu'on ne puisse plus rien ajouter, et qu'en imitant il est difficile, non-seulement de surpasser, mais même d'égaler. On peut du reste s'en assurer en admirant à l'Exposition les trois magnifiques échantillons de la maison Érard, où l'on trouve réunis toutes les qualités et tous les perfectionnements obtenus jusqu'à ce jour, et qui justifient si bien le serment que dans leur dernier adieu faisaient les ouvriers de ses ateliers, jurant de ne point laisser périr une telle œuvre, et de conserver au nom d'Érard cette auréole d'honneur, de probité, de talent et de gloire dont il brille depuis trois quarts de siècle.

Érard obtint des médailles d'or à toutes les Expositions ; il fut chevalier, puis officier de la Légion d'honneur ; mais de tous les honneurs qu'il reçut, celui auquel il dut être le plus sensible, fut d'être nommé seul *Council-medal* (grande médaille) à l'Exposi-

tion de Londres, après avoir été présenté *ex æquo* avec les célèbres facteurs anglais, MM. Broadwood et Collard.

Qu'il me soit permis d'ajouter un mot sur la personne d'Érard, qui, grand mécanicien et grand industriel, était aussi véritablement artiste et parlait fort peu de lui-même. Qui ne se rappelle avec quel plaisir il montrait toute la série des travaux entrepris et quelquefois achevés par son oncle, lui reportant toute la gloire des inventions, et ne se donnant à lui-même d'autre mérite que d'avoir fait apprécier ces belles découvertes. Arrivé à une brillante position de fortune, la manière aussi distinguée et délicate que généreuse dont il agissait avec les artistes lui faisait des amis de tous ceux avec lesquels il se trouvait en relation. Dans sa profession, ceux mêmes que sa supériorité rendait jaloux, étaient forcés de rendre justice à ses qualités personnelles. Pas une occasion d'exercer noblement la bienfaisance, dans laquelle son nom ne figurât aux premiers rangs. Chéri et respecté dans sa famille, il était le père de ses coopérateurs, et c'est ici l'occasion de reproduire quelques lignes du discours prononcé sur sa tombe par l'un d'eux, M. Duditgros, au nom de tout le personnel des manufactures de Paris et de Londres : « Plus on avançait dans son intimité, y est-il dit, et plus on l'aimait. Jamais il ne répondit par un refus aux services qu'on venait lui demander, et Dieu sait s'ils ont été nombreux. La bonté de son caractère peut être constatée par ce seul fait que, parmi le nombreux personnel de ses établissements, un grand nombre de ses ouvriers y sont depuis leur enfance, après avoir succédé à leurs parents. »

Un tel éloge dit plus que tout le reste; aussi ces mêmes ouvriers faisaient-ils, en lui disant un dernier adieu, le serment de ne point laisser périr son œuvre, de conserver au nom d'Érard cette auréole d'honneur, de probité, de talent et de gloire dont il brille depuis trois quarts de siècle [1].

[1] Il est à remarquer que les journaux de musique et autres, qui ont inséré *in extenso* plusieurs discours prononcés sur la tombe d'Érard, n'ont point parlé de celui de M. Duditgros, qui était le plus intéressant, le plus vrai, et surtout le mieux senti. C'est l'ordinaire.

Au reste, les funérailles d'Érard causèrent dans Paris une grande impression, qui s'étendit non-seulement à la province, mais aux pays étrangers. En

Après avoir payé à l'une des plus honorables renommées de l'industrie musicale un tribut d'admiration si bien mérité, je reprends, dans cette sixième Visite, l'examen des instruments à anches libres, qui ont acquis depuis quinze ans une importance incontestable et formeront désormais une classe spéciale dans la nomenclature des instruments de musique. Le nom d'*harmonium*, qui les désigne le plus généralement, a succédé à divers autres. Ce mot, grec par son origine, latin par sa terminaison, n'est français en aucune manière ; il fallait dire *harmonion*, qui du moins eût été régulier, et n'eût démenti en rien la singulière préférence donnée dans la langue française aux syllabes nasales. Cette dénomination n'a d'ailleurs aucun caractère distinctif ; elle désigne un instrument qui produit de l'*harmonie;* or, tous ceux qui ont la faculté de fournir des sons simultanés sont dans le même cas, et pourraient par conséquent s'appeler de même.

N'en parlons plus, et disons tout simplement que l'harmonion est un instrument à anches libres, parlant d'après le système ordinaire, au moyen d'un soufflet mû par les pieds de l'exécutant; ce soufflet met en vibration la lamelle métallique qu'une soupape ouverte au moyen d'une touche expose à un courant d'air, et qui résonne en conséquence de sa superficie et de son épaisseur. Jusque-là il ne diffère pas de la simple combinaison offerte avant lui par quantité d'instruments qui, sous différents noms et avec diverses modifications de détail, soit pour l'expression, soit pour la qualité des sons, se composaient d'une série d'anches à timbre pareil, dont la monotonie semblait toujours fatigante, même en supposant la composition musicale de bonne qualité et exécutée avec distinction. C'était un vice fondamental auquel le système des anches métalliques paraissait ne pouvoir échapper. Il attira l'attention de M. Debain, et à force d'y réfléchir et de chercher les moyens de varier le timbre des anches, il en vint à reconnaître que pour y parvenir, ce n'était pas sur l'anche même qu'il s'agis-

annonçant qu'elle va donner une idée de ce qui s'est passé à cette occasion, la *Gazetta musicale di Milano* s'exprime comme il suit :

« Riportiamo dai giornali francesi alcuni cenni sulle esequie di Pietro Erard, perchè la splendide onoranze che i nostri fratelli d' oltr' Alpe tributano agli uomini bene meriti dall' arte e dalla industria dovrebbero essere per noi un esempio, un desiderio e una rampogna. »

sait d'opérer, mais qu'il fallait en modifier l'effet par des conditions extérieures, en la plaçant et l'entourant de telle sorte qu'elle pût imiter, avec un degré de précision analogue à celui des tuyaux d'orgue, le timbre de tel ou tel instrument, et que l'on eût ainsi autant de séries de timbres divers que l'on aurait de jeux.

L'instrument acquit dès lors une grande importance, et depuis 1840, époque à laquelle parurent, si je ne me trompe, les premiers harmonions, M. Debain ne cessa d'y apporter des perfectionnements tant pour le nombre et la qualité des jeux que pour le mécanisme. C'est à lui que l'on doit l'idée d'avoir placé les registres destinés à varier les jeux, non plus aux côtés de l'instrument, mais immédiatement au-dessus du clavier, en sorte que, sans pour ainsi dire quitter les touches, l'exécutant substitue un registre à un autre, et varie ainsi les effets en variant les combinaisons. Observez que la série d'anches de chaque jeu étant divisée au milieu du clavier, on accompagne, si l'on veut, un jeu d'une espèce avec un ou plusieurs jeux d'espèce différente, et que ceux qui ont acquis une pratique suffisante de l'harmonion arrivent à produire ainsi des associations et des contrastes parfois fort piquants et d'un résultat généralement agréable. Les procédés au moyen desquels M. Debain force l'anche à produire tel ou tel timbre étant susceptible de varier à l'infini, je ne puis trop, en raison de l'avidité de timbres nouveaux que j'ai manifestée à plusieurs reprises dans mes précédentes visites, l'engager à ne point s'arrêter. Il est parvenu à imiter le hautbois, la clarinette, le basson, etc.; voilà qui est bien; mais qu'il cherche encore, qu'il cherche l'inconnu. Quelle gloire ne serait-ce pas pour lui de donner à ses harmonions un timbre spécial qui caractériserait d'une manière indélébile l'instrument par lui inventé et perfectionné!

Il est encore un autre point sur lequel j'appellerai l'attention de M. Debain : quelque estimables que soient tous les jeux dont il a formé jusqu'à présent l'ensemble de ses harmonions, l'instrument est de tout point impropre à l'accompagnement du chant. Parvenu à imiter jusqu'à un certain point la qualité de son qui appartient aux jeux de flûte dans les orgues à tuyaux, pourquoi M. Debain n'essayerait-il pas de disposer l'instrument de telle sorte que, les flûtes du chant étant la base de tout l'ensemble, comme elles le sont pour les *fonds* de l'orgue ordinaire, on pût

dorénavant s'en servir dans les salons et dans les chapelles pour accompagner les pièces de chant qui l'exigent? Dans son état actuel l'harmonion se prête mal à la concomitance des voix, même lorsque celles-ci forment un chœur, parce que l'effet toujours strident des anches libres ne saurait s'unir agréablement ni même convenablement à la voix humaine, dont le premier caractère général, pour peu que l'organe soit de bonne qualité, est le moelleux et la largeur.

En attendant qu'il dirige ses recherches sur ces points, qui me semblent fort importants, M. Debain vient de joindre un remarquable appendice à son harmonion. A la dernière visite, nous avons vu le système des anches associé à celui des cordes du piano chez MM. Alexandre ; longtemps avant M. Alexandre on a fait cette combinaison, en d'autres termes, l'harmonion adapté au piano ; dans un but analogue, M. Debain a voulu appliquer le piano à l'harmonion, et il a ainsi construit un instrument nouveau qu'il a nommé *harmonicorde* (*harmoniocorde* eût été plus exact), et il eût encore mieux valu choisir un autre nom, parce que celui-ci existe déjà pour un instrument inventé vers 1809 par les célèbres acousticiens Kaufmann père et fils, de Dresde [1].

L'idée de réunir les anches et les cordes et de faire en sorte que les deux instruments vaillent davantage l'un par l'autre, a dû de bonne heure flatter l'idée des *instrumentiers;* il y a déjà plusieurs années que M. Aristide Cavaillé adapta chez lui à un piano d'Érard la série d'anches qui constituaient son *poïkilorgue*, mais sans donner aucune suite à cette idée. Ici comme dans le *piano à prolongement* de MM. Alexandre, le piano était l'instrument fondamental, celui à côté duquel marchait avec respect la série des anches, comme une fille sage et réservée au bras de

[1] L'harmonicorde fut joué pour la première fois le 4 novembre 1810, à Dresde, puis, les années suivantes, en d'autres villes d'Allemagne, puis enfin à Paris et à Londres, en 1816 ou 1817. Cet instrument avait la forme d'un piano à queue posé verticalement ; il était monté de cordes métalliques mises en vibration par la rotation d'un cylindre qui frottait contre des lames de bois servant d'intermédiaires entre le cylindre et les cordes. On se rappelle que Chladni, employait également le bois comme corps intermédiaire entre les tiges métalliques et le cylindre dans son clavicylindre. (Voyez plus haut, p. 9.) Au reste, ceux qui désireraient de plus amples détails sur l'harmonicorde, les trouveront dans la *Gaz. mus. de Leipzig*, t. XII, p. 1030 et suiv. (G.-E. ANDERS.)

son père. M. Debain a donné au contraire à l'harmonion toute son importance ordinaire; puis, considérant qu'il n'était pas exempt de ce défaut dont nous avons parlé, savoir la lenteur et la mollesse dans l'émission du son, et auquel le système de percussion imaginé par M. Martin de Provins a remédié, il a cherché par d'autres voies à obtenir le même résultat. Il a donc imaginé d'unir à l'harmonion une série de cordes métalliques disposées comme pour le piano droit, mais dans laquelle une seule corde répond à chaque touche. Le marteau frappant la corde au moment même où l'air trouve un passage et met l'anche en vibration, il résulte de l'ensemble beaucoup plus de fermeté dans l'attaque. Pour rendre plus facile l'accord du piano, qui doit toujours être en parfait unisson avec l'anche correspondante, M. Debain a employé un double système de vis, l'une sur laquelle la corde est enroulée, l'autre qui se trouve dessous et qui sert de rappel à une petite pièce métallique pesant en arrière sur la corde, et par conséquent tendant davantage la partie soumise aux vibrations On n'opère sur la vis d'enroulage qu'autant qu'il est nécessaire pour obtenir une tension ou un relâchement plus considérable; dans l'usage ordinaire et toutes les fois qu'il ne sagit que de maintenir l'accord, on agit sur la vis de rappel, et cette opération se fait sans le moindre effort au moyen du tourne-vis. Le jeu des cordes peut marcher avec ou sans ceux des anches et réciproquement; la réunion et la division s'obtiennent au moyen de genouillères. Cette nouvelle combinaison m'a paru produire avec beaucoup de bonheur une imitation de la harpe accompagnant un instrument à vent.

Je ne quitterai pas M. Debain sans parler de son ingénieuse invention des *pianos mécaniques*. Quoiqu'il ne s'agisse pas ici d'un instrument destiné aux artistes, et que pour obtenir l'exécution la plus parfaite il soit simplement besoin de tourner une manivelle, je pense qu'en certaines circonstances le piano mécanique pourra bien aussi contribuer quelque peu au progrès de l'art. D'ailleurs, le mécanisme nouveau peut à la vérité être construit dans le but unique de faciliter aux non-musiciens l'exécution de morceaux de musique quelconque, mais il a l'avantage de s'adapter à des instruments établis dans les données ordinaires du piano et de l'orgue, et de permettre le libre usage du clavier à qui a la capacité nécessaire pour s'en servir.

Les principes de la *tonotechnie* ou art de noter les cylindres ont été clairement et nettement établis par Engramelle, qui publiait son ouvrage en 1775 [1]. M. Debain a songé à mettre en œuvre plusieurs procédés indiqués par cet habile *noteur*, qui, comme il le dit lui-même, n'eut d'obligation à personne des connaissances qu'il avait acquises dans cette matière, et se crut dispensé de tenir un secret qu'il n'avait point promis, ne voulant pas priver la société d'une connaissance dont elle pouvait tirer utilité. En effet, la construction des instruments mécaniques d'alors était tenue dans le plus grand mystère. Engramelle avait indiqué que l'on pouvait, au lieu de cylindres, employer des planchettes notées d'après des principes analogues; c'est cette idée qu'a suivie principalement M. Debain, mais en y mettant du sien beaucoup plus qu'il ne fallait pour constituer une véritable et très-remarquable invention. En effet, le mécanisme au moyen duquel parle le piano, composé d'une série de marteaux qui attaquent les cordes posées verticalement dans leur partie supérieure, lui appartient en entier. Au lieu d'un cylindre, il emploie des planchettes où sont fixées des pointes d'acier par lesquelles on obtient non-seulement la note dans sa plus grande précision de tonalité et de durée, mais les nuances du *piano* et du *forte* déterminées par la hauteur respective de chaque pointe. L'exécutant tourne la manivelle de la main droite, et imprime un mouvement de rotation à une tringle de fer accompagnée de leviers; de la gauche, il applique les planchettes sur un plan où les pointes s'adaptent aux leviers et les mettent en action, une planchette succédant à l'autre jusqu'à la fin de l'air ou des airs que l'on veut jouer, sans qu'il y ait solution de continuité.

Mais ce qui m'a paru on ne peut plus ingénieux, c'est la manière dont M. Debain obtient les *clichés* qui servent ensuite de régulateurs perpétuels pour la fixation des pointes. Cette opération, qui se fait au moyen de la notation par le *cadran* [2], comme

[1] La *Tonotechnie*, ou l'art de noter les cylindres, et tout ce qui est susceptible de notage dans les instruments de concerts mécaniques. Ouvrage nouveau, par le P. Engramelle, religieux augustin de la reine Marguerite. Paris, 1775, in-8. Bedos a reproduit ce livre à la fin de son *Art du facteur d'orgues*. Paris, 1766-1778, in-fol.

[2] « Le *Cadran à noter* consiste en un rond de carton d'environ cinq pouces

pour les cylindres ordinaires, est on ne peut plus intéressante. Elle a permis à l'habile mécanicien d'établir déjà près d'un millier de morceaux de tout genre, dont quelques-uns de grande dimension, que l'on se procure aussi facilement que la musique imprimée; l'étendue déterminant le prix, toujours établi à raison de 12 fr. le mètre.

On sent quel genre d'utilité peut avoir une telle invention, dans laquelle un moyen mécanique représente la précision et l'expression d'un artiste habile; M. Debain ne pouvait manquer de songer à en faire l'application à l'orgue pour l'usage des églises, quand même Engramelle ne l'eût pas conseillé avant lui. « Combien, dit celui-ci, n'est-il pas d'endroits, même (aujourd'hui on dirait *surtout*) dans notre France, où l'office divin languit faute d'organistes, et auxquels quelques-uns de ces cylindres [ou de ces tables] qu'on se procurerait à peu de frais pourraient suppléer; ces cylindres bien notés feraient assurément meilleur effet que nombre de pitoyables organistes, plus capables de dérouter un chœur que de le soutenir[1], » C'est dans ce but que M. Debain a construit son *antiphonel;* il peut être pour l'église ce que le piano mécanique est pour les salons.

Tous ces travaux ont assuré à leur auteur un rang des plus distingués parmi les mécaniciens qui ont appliqué leurs talents à l'art musical, et les succès de son établissement ne peuvent aller désormais que dans une progression toujours croissante. Mais qu'il ne s'arrête pas où il en est arrivé : de nouvelles méditations suivies d'essais que sa position le met en état de tenter, ne sauraient manquer d'amener de nouveaux résultats, qui aideront au développement de l'art et agrandiront la renommée de l'inventeur.

J'allais abandonner, au moins pour quelque temps, les anches libres, lorsque j'ai rencontré à l'Exposition un instrument que j'ai revu comme l'on rencontre une ancienne connaissance presque oubliée. Il offre un exemple bien remarquable de succès éphémère,

de diamètre, dont la circonférence est divisée également en nombres pairs ou impairs, suivant le besoin qu'on peut en avoir, pour opérer par son secours toutes les divisions nécessaires au notage. » ENGRAMELLE, p. 113.

[1] La *Tonotechnie*, p. 65.

et prouve combien l'on risque en pareille occasion de se faire prophète, et surtout d'imprimer des prédictions qui ne doivent aucunement se réaliser. Un ingénieux horloger, fort entendu en mécanique, nommé Leclerc, ayant observé, au moment de l'invention et de la première vogue de l'accordéon, combien cet instrument était limité quant à son étendue, faible dans ses ressources et monotone dans ses effets, voulut remédier à ces inconvénients, et il eut l'idée hardie d'élever la première invention au niveau d'un nouvel organe musical, susceptible également de se montrer seul sans paraître pauvre, et de conserver un caractère noble et distinct en se joignant à tous les autres pour faire partie de l'orchestre.

Ses travaux aboutirent à la construction de ce qu'il appela *mélophone.* Le nouvel instrument eut une étendue chromatique égalant celle de l'alto réuni au violon lorsque celui-ci touche le *fa* six lignes au-dessus de la portée de clef de *sol*. Un système des plus heureusement imaginés rendit praticables les séries quelconques de demi-tons, et quelquefois même faciles les accords les plus compliqués ; l'augmentation de l'étendue parut donner de la variété à une série de tons qui pourtant étaient tous de même nature et obtenus par des anches de même espèce. Outre cela, le nouvel instrument eut une forme acceptable qui le faisait ressembler à une guitare fort épaisse, et permettait de le tenir assez commodément devant soi. Les premiers exécutants qui en jouèrent eurent la précaution de ne point ouvrir devant trop de monde la boîte qui en contenait le mécanisme, et qui, paraissant former un seul corps, laissait le public dans cette incertitude si douce aux inventeurs, toujours enchantés d'entendre louer les résultats, et contrariés de s'apercevoir qu'on devine les procédés au moyen desquels ils sont obtenus [1].

[1] Leclerc, en construisant, ou plus exactement en faisant construire son mélophone, eut, pour lui donner de la vogue et en tirer le meilleur parti possible, une de ces idées singulières qui paraissent extravagantes à tout le monde, sauf à l'inventeur. En s'efforçant, comme je viens de le marquer, d'en rendre le mécanisme aussi mystérieux que possible, il supposait que la beauté de l'effet séduirait le public; il imagina en conséquence d'établir trois cents mélophones qu'il vendrait, espérait-il, *mille francs* chacun. Il pensait les débiter tous promptement, puis céder son brevet; or, le prix de revient

Tout se réduisait ici à une boîte à vent remplie par l'action d'un double soufflet alimenté lui-même par le mouvement de la main droite, et renouvelant la provision d'air à mesure qu'il la dépensait. Au-dessus de cette boîte ou réservoir d'air, étaient disposées des séries d'anches libres, dont chacune résonnait chaque fois que s'ouvrait une soupape correspondante dont l'action était déterminée par un fil métallique très-fin qui aboutissait au manche de l'instrument, et s'adaptait intérieurement à de petits leviers mus au moyen de boutons saillants placés à la surface du manche. La pression de ces boutons par les doigts de la main gauche donnait passage au son; les series de boutons dans le sens de la longueur du manche formaient des suites chromatiques; dans le sens de la largeur ils fournissaient des successions de quinte comme dans le violoncelle, la viole et le violon. Le doigté était donc facile, et il n'y avait aucun usage à faire du démanché. De plus, un avantage fort considérable était le doublement à volonté des notes à l'octave inférieure qui s'obtenait par un léger mouvement du pouce de la main gauche appuyant sur un ressort et donnait une grande force au son, mais d'un autre côté absorbait une grande somme d'air que le soufflet avait peine à renouveler.

On put croire un instant que la nouvelle invention allait obtenir des succès inouïs et ouvrir une nouvelle carrière à tous les artistes qui l'adopteraient. L'Institut, qui approuve constamment et comble d'éloges tout ce qu'on lui présente, le Conservatoire, qui en fait à peu près autant, traitèrent le mélophone avec la plus ample faveur [1]. Il se fit entendre dans des concerts où figuraient pour le piano et autres instruments des artistes de premier

était de moins de cent francs; c'était, comme l'on voit, un assez joli bénéfice. Malheureusement pour lui, chacun fut effrayé d'un prix si élevé, et l'on aima mieux s'en tenir à l'accordéon, qui était infiniment meilleur marché : on ne considéra pas que le mélophone n'était plus un instrument-joujou. Au lieu de faire fortune, le pauvre Leclerc perdit le peu qu'il avait, et mourut peu de temps après. Ce qu'il y eut de pire, c'est que le mauvais sort était jeté, et quand le cessionnaire de son brevet vendit des mélophones à prix plus raisonnable, personne n'en voulut plus.

[1] Il n'est pas d'exemple que ces établissements aient jamais refusé leur approbation à un ouvrage qui leur était adressé : on ferait une liste fort curieuse des livres ou idées ridicules auxquels ils ont donné à pleins votes les plus louangeuses approbations. Ceci commence à devenir dangereux.

ordre [1], on l'admit à l'orchestre de l'Opéra, un morceau important fut écrit pour lui par M. Halévy dans l'opéra de *Guido et Ginevra*, et l'on ne craignit pas de dire (à la vérité dans une *Méthode* destinée au nouvel instrument) que « tout était nouveau dans le mélophone, que tout y était plein de sentiment et de vie, qu'il imitait les instruments et semblait défier flûte, clarinette, basson, hautbois, cor anglais, orgue, violoncelle et violon ; qu'un seul mélophone produisait l'effet de huit à dix violons jouant à l'unisson, etc. » Toutes ces belles choses s'imprimèrent dans un ouvrage dont Chérubini avait accepté la dédicace [2] et dont l'auteur se disait *mélophoniste* de l'Opéra.

Et cependant, le mélophone est aujourd'hui à peu près abandonné, à peu près oublié, au point que j'ai été tout surpris de le revoir l'autre jour à l'Exposition. Il faut avouer que l'exagération des louanges qui lui avaient été si libéralement accordées ne fut pas seule à causer sa chute. La mauvaise construction de toutes les parties, la lourdeur, la cherté du mélophone, la tournure disgracieuse que l'on a en faisant mouvoir le soufflet, lui firent aussi grand tort, en sorte que l'on s'attacha de préférence aux physharmonicas. Ceux-ci offraient plus de ressources, quoique moins transportables et moins faciles à jouer, mais ils s'amélioraient et s'étendaient chaque jour, tandis que le mélophone restait ce

[1] Notamment dans un de ceux où M. Thalberg, dans le plus grand éclat de sa réputation, commençait à se faire entendre à Paris.

[2] *Méthode complète de mélophone* dédiée à M. Chérubini..... par L. Dessane, mélophoniste de l'Académie royale de musique. Chez Leclerc, inventeur du mélophone, et chez Meissonnier. Cet ouvrage devait avoir une seconde partie qui n'a jamais été publiée. Le titre que se donne Dessane est ici un mensonge ; le mélophone n'a jamais été joué à l'Opéra que par Leclerc jeune, frère de l'inventeur. Le mélophone n'a été employé que dans *Guido et Ginevra ;* un soir l'instrument éprouva un accident, et Habeneck, avec l'amabilité que nous lui avons connue, dit que dorénavant le solo serait joué par la clarinette. Leclerc, fort habile exécutant, eut à subir cette mortification, et mourut, ainsi que son frère, peu de temps après. Tout sembla conspirer contre le succès d'un instrument qui s'était annoncé sous de si heureux auspices. Un artiste distingué, M. Joseph La Hausse, chercha depuis à relever le mélophone, et n'obtint pas tout le succès que méritaient son talent et son zèle. — M. Jacquet, propriétaire actuel de l'invention, a aussi publié une petite *Méthode* plus succincte que celle de Dessane.

qu'il avait été. Ceux que M. Jacquet a exposés offrent, entre autres perfectionnements, des roulettes substituées aux boutons sur le manche de l'instrument; leur usage rend le doigté beaucoup plus facile, et contribuera peut-être à redonner quelque vie à un instrument qui, pour avoir été trop promptement loué, ne devait pas être si promptement délaissé.

C'est une gloire déchue à relever.

SEPTIÈME VISITE.

Désavantage des exposants de la province. — Pianos de M. Martin (de Toulouse). — Pianos à éclisses de M. Pol-Louis. — Ses chevilles à vis de pression. — Véritable difficulté de l'accord des pianos. — Proposition à ce sujet. — Pianos à double table d'harmonie de M. Van Overbergh. — Piano à pédale expressive de M. Sébastien Mercier.

On doit faire à l'égard de l'industrie musicale des départements une remarque dont sans doute la commission des récompenses tiendra compte : c'est que les commissions départementales, prenant à la lettre les recommandations venues de Paris, n'ont souvent admis qu'en trop petit nombre les produits destinés à l'Exposition, tandis que dans la capitale, surtout lorsque le moment de l'ouverture approchait, on a usé, du moins vis-à-vis de certains individus, d'une assez grande latitude dans la distribution du local ; on a même engagé quelques industriels à augmenter le nombre d'instruments qu'ils se proposaient d'exposer, en leur offrant tout l'espace désirable. Quant aux départements, ils sont restés astreints aux obligations imposées dans l'origine. Cependant on se souvient que le jury des récompenses doit, d'après les motifs énoncés dans le décret qui a organisé l'Exposition, avoir égard non-seulement à la qualité des produits, mais à la nature de l'exploitation, et s'attacher de préférence à tout ce qui constitue ce que l'on nomme *une grande industrie* [1] Or, ne pourra-

[1] Est-il bien certain que ce soit toujours ce que l'on appelle les *grandes industries* qu'il soit le plus nécessaire d'encourager et de récompenser? Les grandes industries ne se récompensent-elles pas assez par elles-mêmes? N'est-ce pas surtout l'inventeur isolé, et le plus souvent délaissé, qu'il faudrait aller chercher dans le grenier où il travaille pour le bien futur de la *grande*

t-il pas tomber dans quelques erreurs, lors de l'examen des envois départementaux, en ne voyant qu'un faible extrait de la fabrication de telle maison, dont pourtant les opérations sont fort étendues ?

C'est ainsi que M. Martin de Toulouse, qui avait précédemment donné, dans la belle salle de concert de l'Athénée de cette ville, une séance pour l'audition des pianos qu'il destinait à l'Exposition et dont chacun reconnut à l'envi la bonne qualité, n'a obtenu, sous prétexte du manque de place que l'admission d'un seul instrument. Chose fort singulière ! En province, où l'on n'a pas cependant encore oublié ce que c'est qu'un salon, où il s'en rencontre encore dans toutes les maisons, où la population ne s'entasse pas follement sur un point unique, où l'on peut encore danser sans démeubler entièrement la pièce, où, en un mot, on peut encore se retourner, en province on ne veut plus aussi que des pianos droits. L'épouvantable rétrécissement dans lequel nous vivons à Paris, (les mal intentionnés disent que nos idées s'en ressentent), semble donc bien admirable aux provinciaux ? Ils ont encore de grands appartements, et ils veulent de petits meubles ; ils ont de quoi placer des pianos à queue, et ils soupirent après des pianos droits ! Que voulez-vous ? M. Martin est bien obligé de les contenter à Toulouse, comme d'autres les contentent ailleurs. C'est donc surtout des pianos droits qu'il fabrique. Il en a de deux sortes : pianos à cordes verticales, pianos à cordes demi-obliques, tous les deux de grand et de petit modèle. C'est un grand modèle de cette dernière sorte qui figure à l'Exposition. M. Martin est un des facteurs de province dont l'établissement annonce le plus de prospérité ; il ne sort pas de ses ateliers moins de soixante-quinze pianos chaque année.

Sans quitter la province et sans nous éloigner du midi de la France, nous trouvons à Nîmes M. Pol-Louis, et nous devons d'autant plus nous occuper de lui, que non content de fabriquer de bons pianos, il tâche d'améliorer et d'augmenter l'effet de ses

industrie? N'est-ce pas surtout l'ouvrier intelligent qui trouve moyen d'imaginer quelque chose, et qui est assez heureux pour que son invention lui reste ? Il y aurait beaucoup à raisonner là-dessus.

instruments au moyen de deux additions qui les distinguent des pianos ordinaires, et pour lesquelles il s'est pourvu d'un brevet d'invention. La première consiste en un sommier de cuivre avec chevilles à vis de pression ; la seconde, en une table d'harmonie munie d'éclisses.

Cette dernière idée me paraît fort digne d'attirer l'attention de tous les facteurs de piano ; elle peut, ainsi que celle de M. Van Overbergh dont nous parlerons dans cette visite même, produire presque une théorie nouvelle du piano. Voici en quoi elle consiste. Considérant que le bois de la table d'harmonie est le même dans les pianos que dans les violons et instruments de même famille, M. Pol s'est demandé, ainsi que beaucoup d'autres personnes, comment il se faisait que les violons gagnassent à vieillir (ils ne nous ressemblent guère), tandis que les pianos perdent, même en fort peu d'années, les qualités qui les distinguaient dans leur nouveauté. En se faisant une telle question, M. Pol était fort capable d'y répondre. Après avoir attentivement examiné et analysé la nature du bois et s'être livré à plusieurs expériences, il a cru s'apercevoir qu'avec le temps, le *mou* du bois, qui, en suivant le fil, remplit l'intervalle des veines, se dilate, que les pores se sèchent naturellement tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, et que toutes les parties vibrantes se trouvent sans cesse dans les meilleures conditions lorsque, comme dans les violons et instruments analogues, la table n'est pressée en aucun sens et simplement posée et collée sur les éclisses, parce qu'alors elle conserve dans toute son étendue une parfaite liberté d'action. Il en est tout autrement de la table du piano : fixée d'une part au sommier des chevilles, et de l'autre au sommier des pointes, elle est en outre sous l'influence immédiate du tirage des cordes, et par conséquent comprimée dans toute son étendue par une force équivalente à *vingt ou vingt-deux mille kilogrammes*. De là il arrive inévitablement que, bien loin de se dilater, le bois est forcément et violemment resserré ; les pores ne laissant plus de liberté aux battements des vibrations, le *mou* est renfermé et tassé entre les veines, et la qualité du son devient de plus en plus mauvaise. M. Pol, pour remédier à ces inconvénients, a voulu que les tables de ses pianos eussent la même liberté que celle des violons ; il leur a donné une construction semblable en

les mettant hors de l'influence de toute pression quelconque; posées sur des éclisses spéciales, elles sont entièrement séparées et du sommier des chevilles, et du sommier des pointes, réunis, l'un à l'autre, ainsi que dans les pianos à queue, au moyen de six barres de fer, sur lesquelles alors porte tout le tirage des cordes.

L'autre addition de M. Pol consiste en un sommier de cuivre garni d'autant de chevilles à vis de pression qu'il y a de cordes dans le piano ; ce sommier est aussi en dehors de toute influence du tirage des cordes; il est indépendant des autres parties du mécanisme, et peut se mettre et se retirer à volonté ; on ne le fixe qu'au moment où le piano est entièrement terminé ; sa solidité est parfaite. J'ai déjà eu l'occasion d'expliquer le système des vis de pression [1] qui, agissant indépendamment de la cheville où la corde est enroulée, peuvent élever celle-ci de plusieurs tons, et qui, ne faisant que peser sur la corde sans déplacer le point d'enroulage, offrent une extrême facilité pour donner à l'accord une extrême justesse, sans que la main ait besoin de dépenser aucune force. C'est aussi ce système que M. Pol applique à ses pianos, et grâce à lui, un enfant de six ans peut, comme il le dit, entretenir l'accord de son piano, du moins, comme nous le démontrerons dans un instant, en ce qui concerne le rapport des unissons et des octaves.

Sans doute, c'est là un point fort important, et il est incontestable qu'un piano à deux ou trois cordes qui ne seraient pas dans un unisson parfait, ne saurait être entendu sans dégoût ; il en est de même si les octaves ne correspondent pas parfaitement entre elles. Mais ce n'est point là que se trouve la difficulté de l'accord; il n'est personne de nous, lorsqu'une corde descend, ce qui ne manque jamais d'arriver aux cordes neuves, qui ne la remonte lui-même à l'unisson des autres s'il a une clef d'accord sous la main. Rien n'est plus facile et l'invention des vis de pression rend seulement cette opération plus commode : un artiste et même un amateur tant soit peu exercé ne font pas appeler l'accordeur pour une corde qui a baissé. Mais si le piano a varié inégalement dans une certaine étendue; s'il ne s'agit plus

[1] Voyez plus haut, p. 63; voyez aussi la note de la p. 75.

de rétablir les unissons ou les octaves, mais s'il est devenu nécessaire de remettre dans le rapport voulu un certain nombre d'intervalles qui s'en sont écartés par suite des changements de température ou de toute autre cause, on a beau avoir l'oreille exercée, à moins d'avoir fait une étude particulière de l'accord, il faut absolument avoir recours à un praticien habitué à cette opération, et dont l'oreille exercée au *tempérament* ait bien acquis l'habitude de faire certains intervalles un peu plus bas, certains autres un plus haut qu'ils ne le sont réellement, non-seulement en théorie, mais même dans la pratique des instruments sur lesquels le tempérament n'est pas nécessaire. C'est cette opération du tempérament qui fait jeter les hauts cris à certains puristes, lesquels vont répétant à tout venant que le piano, l'orgue, l'harmonion, etc., sont des instruments faux ; ce qui est rigoureusement vrai, mais insensible dans l'usage ordinaire, et ce qui ne pourrait être évité à moins d'une complication de mécanisme qui, dans l'état actuel de notre musique, rendrait impraticables tous les instruments à clavier. C'est pour cela que la profession d'accordeur existe, et que quiconque ne s'y est pas appliqué par une étude particulière est forcé d'appeler à son secours l'homme spécial. L'accordeur, après avoir examiné l'état général des cordes, fait avant tout la *répartition*, vulgairement et vicieusement la *partition*, c'est-à-dire qu'il établit dans le médium du clavier une octave qu'il tempère de son mieux ; or, la quantité de méthodes suivies à cet égard, et le temps que les plus habiles accordeurs sont obligés d'y passer, prouvent assez la difficulté d'y bien réussir. Quand il a bien arrêté et bien vérifié cette échelle régulatrice, il n'a plus qu'à mettre les autres en rapport d'octave supérieure ou inferieure, ce qui n'exige pas pour lui le tiers du temps qu'il a passé à établir sa *répartition*.

Ce serait donc le moyen d'obtenir promptement cette répartition qu'il faudrait chercher, et je ne vois pas pour y parvenir de meilleur et de plus simple procédé qu'une série de douze diapasons ou lames vibrantes et invariables, qui fourniraient la série des douze demi-tons de l'échelle régulatrice, que l'on obtiendrait alors comme l'unisson ordinaire. On a, je crois, déjà tenté des essais de ce genre, et je me souviens d'ailleurs d'avoir

connu en Italie un accordeur en réputation qui s'épargnait beaucoup de temps au moyen d'une série de diapasons [1]. La profession d'accordeur n'y perdrait à peu près rien, parce que, bien qu'il soit facile, je le disais il y a un instant, d'établir des unissons, il faut aussi une certaine patience rare chez les simples amateurs, et en même temps une habitude de manier la clef d'accord que tout le monde est loin de posséder ; mais en certains cas et, par exemple, à la campagne, où l'on est souvent fort éloigné de la ville qu'habite l'accordeur, on aurait recours au moyen proposé, qui remédierait à tout pour quiconque voudrait s'en donner la peine. Ceci n'empêche pas le système des chevilles à vis de pression, que nous avons vu employé de différentes manières par MM. Boisselot, Debain et Pol-Louis, d'avoir son mérite et de contribuer à faciliter l'accord [2].

A l'idée d'un piano à éclisses conçue par le dernier de ces facteurs, se rapporte celle des pianos à double table d'harmonie exposés par M. Van Overbergh. Ce fabricant, bien connu déjà par la richesse de ses instruments imitant la marqueterie et qui sont d'un si bel effet dans les salons, préoccupé de la même idée que M. Pol-Louis, mais la saisissant à un autre point de vue, a songé que le moyen d'en perfectionner le son était de les construire précisément dans le système du violon et de sa famille, et de ne pas donner aux pianos seulement une table, mais de plus, un fond ; et en effet, il n'en peut résulter qu'une augmentation dans l'intensité du son et dans la durée des vibrations. Cette disposition offre, en outre, l'avantage, assez important par rapport à l'exiguïté de nos salons, de pouvoir appliquer l'instrument à la muraille sans qu'il perde rien de son effet. Mais ce qui la rend tout-à-fait précieuse, c'est l'appendice qui en découle tout naturellement et qui consiste en une pédale d'expression desti-

[1] En 1826, un accordeur de Paris, nommé Matrot, établit un petit appareil destiné à faciliter l'accord du piano, il était composé de seize diapasons et fut nommé par l'inventeur *diapasorama*. Matrot le soumit à l'Athénée des Arts (voy. le Rapport de M. Taskin, du 27 mars 1826), et à la Société d'encouragement. (Voy. le Rapport de M. Francœur, du 25 octobre de la même année.) Cette invention n'eut point le succès qu'on espérait. (G.-E. Anders.)

[2] M. Anders m'a fait observer que le système des vis de pression destinées à faciliter l'accord était une invention de M. Pape.

née au pied gauche. Le corps sonore du piano se trouvant comme enfermé dans une boîte, la partie supérieure a été percée de sept ouvertures qui laissent au son un large passage; or, ces ouvertures pouvant se boucher partiellement ou en totalité au moyen d'une coulisse placée au-dessus d'elles, et dont le mouvement se combine avec celui d'une bande d'étouffoirs, il en résulte une diminution partielle et graduelle dans toute l'étendue de l'instrument, effet que le piano ne produisait que fort imparfaitement et seulement en raison du talent de l'artiste, qui, par une longue étude, arrivait à modérer son toucher de manière à obtenir cette diminution ; elle lui deviendra bien plus facile au moyen du simple et heureux procédé de M. Van Overbergh.

On trouvera également une grande ressource pour obtenir un effet analogue dans la *pédale expressive* inventée par M. Sébastien Mercier. Ce facteur, modèle de l'ouvrier intelligent, parvenu par son activité, ses soins et sa persévérance, à obtenir enfin l'estime qu'il mérite, n'a cessé, depuis plus de vingt-cinq ans, de travailler avec la conscience la plus droite et l'intelligence la plus exercée à donner aux produits de sa fabrication toute la perfection dont ils sont susceptibles. Il est le premier qui, en même temps que la maison si justement estimée de Roller et Blanchet, ait établi en France des pianos droits. Le succès de ce format ayant au bout de peu d'années dépassé toutes les prévisions, le public, qui avait commencé à visiter l'établissement de M. Mercier, n'en oublia pas la route, et de son côté, M. Mercier ne cessa de se souvenir de la faveur avec laquelle il avait tout d'abord été accueilli, et il s'efforça de justifier la confiance générale en s'appliquant à chaque jour de nouvelles recherches, qui avaient non-seulement pour but d'améliorer ses instruments, mais d'en diminuer le prix autant que possible.

C'est sans doute à ce dernier point de vue qu'il a été un des premiers à employer pour la construction de ses pianos le thuya d'Afrique, beau bois qui figure noblement à l'Exposition dans quantité de produits et semble porter défi aux autres bois venus à grands frais de l'Amérique. Dans cette même idée et d'après certaines intentions de facture à lui propres, M. Mercier n'admet dans ses pianos de parties en fer et en cuivre qu'autant qu'elles

sont indispensables. L'instrument établi entièrement en bois fournit, à son avis, des sons plus homogènes ; il ne fait usage de sommier en fer que pour les dix-huit dernières cordes basses, et encore voudrait-il s'en passer. Dans sa manière de voir, l'homogénéité de son dépend surtout de l'homogénéité de construction. Il ne faudrait pas, ce me semble, donner à cette proposition un sens trop absolu. Toute construction a des parties essentielles et des parties accessoires ; ces dernières peuvent fort bien n'être pas de même nature que les autres, sans que le résultat général ait à y perdre, et parfois il peut avoir même à y gagner. M. Mercier, qui tient toujours à terminer ses pianos lui-même et ne s'en remet à personne de ce soin, est à même bien mieux que moi de le reconnaître.

Les perfectionnements qu'il se propose de donner à sa *pédale expressive* lui en offriront peut-être l'occasion. Quant à présent, l'établissement en est extrêmement simple : il consiste en un vantail unique, formé d'un panneau fort mince qui s'applique à l'arrière du piano droit et le couvre dans toute sa surface ; ce vantail porte sur le bas de l'instrument, et à cet endroit il est muni de charnières ; il est attaché vers son milieu à des tringles ou chaînettes de rappel, qui le font s'appliquer au corps de l'instrument ou s'en détacher, selon que l'exécutant appuie plus ou moins sur une pédale disposée d'ailleurs comme les pédales ordinaires. C'est exactement le système d'expression qui a existé et existe peut-être encore dans des orgues très-anciennement construites et où l'on trouve quelques jeux de peu d'étendue renfermés, dans une boîte dont le couvercle se lève et se baisse au moyen d'une pédale. Dans la facture moderne, on obtient le même effet par des *jalousies* ; M. Mercier pense qu'il y aurait des inconvénients à en faire ici l'application, mais il songe à des perfectionnements d'un autre genre, dans lesquels il ne peut manquer de réussir.

Du reste, tout l'effet desirable semble déjà obtenu. Dans son état actuel, la pédale expressive offre un immense avantage : sans parler d'un *fortissimo* des plus puissants auquel on passe tout à coup, on doit surtout y remarquer la possibilité de graduer l'augmentation et la diminution et la faculté de faire onduler le son à volonté, non-seulement dans un trait, mais

dans un accord et dans une simple note. Elle a de plus l'avantage de s'adapter aisément à des pianos déjà construits. Son effet se montre bien favorablement dans les pianos de M. Mercier, car ils possèdent une puissance et une qualité de son tout à fait remarquables : parmi les pianos par lui exposés, on a particulièrement admiré un piano droit que chacun eût pris pour un piano à queue, s'il ne l'eût eu sous les yeux. Je ne veux pas non plus quitter M. Mercier sans lui faire compliment de son piano d'ébène; indépendamment des qualités sonores, il est, comme meuble, un petit chef-d'œuvre de bon goût, de grâce et de simplicité.

HUITIÈME VISITE.

Pianos ornés. — Les trois pianos d'Érard. — Son grand piano à peintures. — Son piano à pédalier. — Fondation de la maison Pleyel. — Piano unicorde. — Pianos à ✕. — Tables doublées. — Pianinos. — M. Auguste Wolf. — Procédé de M. Moullé. — Clavigrade, Exerce-doigts de M. La Hausse. — Piano double de M. Janus.

Il est bien beau pour des établissements industriels d'en être arrivés à ce point de succès et de prospérité où, jouissant d'une gloire incontestée, ils n'ont plus, dans une occasion solennelle, à se faire remarquer autrement qu'en disant aux connaisseurs : « Ces produits sont semblables à tous ceux qui sortent de nos ateliers, à tous ceux que nous avons précédemment offerts en de semblables occasions; seulement, pour montrer au public que nous songeons toujours à nous faire bien venir de lui, nous donnons aujourd'hui un intérêt particulier aux accessoires dont nous les ornons, et nous voulons que sous tous les rapports ils demeurent dans l'avenir comme de précieux monuments de notre art à l'époque où nous vivions. Voilà pourquoi, au lieu de vous soumettre les instruments nombreux et variés que vous pourrez examiner dans nos magasins, nous ne vous présentons que deux ou trois échantillons, qui nous rappelleront à votre souvenir, et sans lesquels même nous osons être persuadés que vous ne nous auriez pas oubliés. »

Telle est sans doute la pensée conçue dans les deux établissements les plus célèbres de France et presque d'Europe, tant pour la qualité que pour l'abondance de leurs produits, établissements l'un et l'autre, hélas! privés de leurs chefs dans la même année, mais qui, grâce aux sages prévisions des fondateurs et par la grande force d'organisation qu'ils ont acquise, ne reçoivent aucune

altération ni même aucune secousse des pertes si regrettables qu'ils ont faites. Pierre Erard [1] et Camille Pleyel [2] sont descendus dans la tombe, pleurés des artistes, qui avaient su les apprécier, pleurés surtout de leurs nombreux ouvriers, qui les avaient toujours regardés non comme des maîtres, mais comme des pères.

[1] Voyez plus haut, p. 56.

[2] Camille Pleyel, élève de son père et de Dussek, né à Strasbourg le 18 décembre 1788, est mort à Paris le 4 mai 1855. La modestie de cet artiste, d'un si haut mérite, a dépassé chez lui l'instant suprême, comme le prouve l'unique discours prononcé sur sa tombe par un de ses plus intimes amis, M. Goubaux, instituteur et homme de lettres. Dans tous les temps le discours funéraire, ainsi que le panégyrique, a été plus d'une fois menteur, mais il fallait vivre de nos jours pour le voir devenir *spéculateur*. Celui de M. Goubaux ressemble si peu à tout cela que je crois faire plaisir à mes lecteurs en l'insérant ici tout entier.

« D'autres voix que la mienne devaient venir ici retracer la carrière glorieusement laborieuse de Camille Pleyel ; elles auraient dit les travaux, les succès de cette noble existence dont notre pays doit s'enorgueillir ; mais l'homme modeste qui semble n'avoir songé qu'à cacher sa vie, a voulu qu'aucun bruit ne se fît autour de sa tombe, et sa famille, docile à son vœu, a demandé qu'un vieil ami lui adressât, au nom de tous, en de simples paroles les suprêmes adieux. Il a fallu accepter avec résignation ce devoir, car en ce moment de douloureuse angoisse, s'il est consolant et presque glorieux de pouvoir dire devant vous que j'ai été l'ami bien dévoué, bien tendre, de Camille Pleyel, vous ne sauriez, d'un autre côté, croire tout ce qu'il y a de déchirant dans ces dernières paroles, qui ne doivent pas dépasser ce cercle d'affligés, et qui, de mon cœur, où toutes vos douleurs se réfléchissent, vont chercher ce cœur qui ne bat plus pour nous ; c'est que vous tous avez connu en lui le travailleur infatigable, l'homme de bien sans peur et sans reproche, l'industriel ingénieux, le commerçant d'une loyauté chevaleresque. Mais il nous a été donné de recevoir dans l'intimité toutes les révélations de cette âme d'élite. Dans ces épanchements de la vie aimante, le merveilleux artiste, ignoré du plus grand nombre, avait pour nous des mélodies réservées, et l'homme de cœur des aspirations si chaleureuses que nous le quittions toujours charmés et meilleurs.

« Et puisqu'il faut que je me charge un instant de la douleur de tous, pour les hommes de bien qui t'ont senti passer près d'eux, pour toutes les misères que tu as si intelligemment secourues, pour tous ceux qui étaient en péril et que tu as sauvés, pour tous les ouvriers en faveur desquels tu nous a si souvent confié tes rêves de sympathie, pour ces collaborateurs qui ont si longtemps vécu en toi, pour tous ceux à qui ta pensée toujours pieuse a été une consolation et un secours, pour ta famille qui, aujourd'hui, oublie de se glorifier de toi afin d'être tout entière à te pleurer ; pour ta fille, pour tes vieux amis, adieu! Cher et bien-aimé Camille, adieu ! »

Toutefois, rien n'est changé; la marche, le mouvement et l'activité de leur intéressante industrie ne se sont pas un instant ralentis.

Des trois pianos exposés par la maison Érard, deux peuvent être considérés comme fabriqués au point de vue que je viens d'indiquer. L'un est un piano droit en bois de rose, revêtu de place en place de plaquettes en lapis-lazuli et en vert antique, dont les dispositions sont d'excellent goût : c'est un véritable bijou, un piano de boudoir, digne de figurer au milieu de tout ce que l'on peut imaginer de plus opulent et de plus gracieux sans avoir rien à y perdre.

Quant au second piano, ce n'est plus la richesse et la magnificence qu'il faut y admirer, c'est l'art de la peinture dans ce qu'il offrait au siècle passé de plus séduisant, de plus élégant, de plus heureusement conçu, de plus agréablement disposé. L'usage de peindre les éclisses des clavecins, ainsi que la partie extérieure et intérieure de leur couvercle, est fort ancien; mais un grand nombre d'instruments ornés de la sorte, souvent par le pinceau de maîtres habiles, a depuis longtemps péri. Un couvercle de ce genre, conservé dans la galerie Pitti, à Florence, et qui appartient à ce que l'école de Raphaël offre de plus achevé, donne une idée des pertes qui ont dû être faites. Quoique les clavecins peints en France pendant les deux derniers siècles n'aient sans doute été que d'ordre inférieur, on doit regretter que quelques-uns du moins ne nous soient pas parvenus.

Le piano d'Érard aura un meilleur sort. Comme œuvre d'art, il est impossible de rien imaginer de plus agréable et de mieux fait que tous les médaillons peints qui ornent les éclisses; rien de plus délicieusement varié que toutes ces petites scènes musicales auxquelles parfois se joint la danse : personnages réels, esprits aériens, amours, sylphes et sylphides, tout est si gai, si tendre, si voluptueux, si aérien, que l'on éprouve autant de plaisir à contempler qu'à entendre. C'est un chef-d'œuvre d'art et d'industrie, recevant à la fois deux applications. L'intérieur est en dorure mate; la surface du couvercle offre un portrait de Sébastien Érard, soutenu par une quantité de petits génies aux formes charmantes, prodiguées également à ceux qui, sur le devant, au-dessus des touches, sont représentés travaillant à la fabrication.

Peut-être les pieds de l'instrument n'échapperaient-ils pas à une critique sévère ; mais comment y prendre garde quand l'œil s'est porté sur le reste, et ne s'en détache qu'avec tant de peine ? N'oublions pas de dire que, dans les entourages des médaillons, des bandelettes élégamment jetées portent le nom des principaux compositeurs et des plus célèbres pianistes et harpistes, dont quelques-uns auront la consolation de penser que leur souvenir se conservera là, si ce n'est ailleurs. Tout l'ensemble de cette aimable composition est de M. Guichard, aidé de M. Lanfan pour les figures, et de M. Lemmens pour le paysage.

Le troisième piano exposé par la maison Érard est celui que MM. Alkan et Lemmens, l'organiste belge de grande réputation, autre que le paysagiste qui vient d'être nommé, nous ont fait entendre il y a un an ; il se distingue par le pédalier qui l'accompagne, ce qui le rend apte à l'exécution de la musique d'orgue, ou du moins à une grande partie de celle-ci. J'ai toujours regretté que cette pédale ne fût pas autre chose qu'une tirasse qui fait parler, au moyen du pied, les touches que la main de l'exécutant ne saurait atteindre. Un pédalier, dans les conditions exigées par la musique des anciens maîtres allemands, doit avoir un système de cordes indépendant de celui du clavier des mains, de même que la partie musicale est indépendante en ce sens qu'elle a un dessin spécial, et fait souvent entendre pour son propre compte des notes exprimées aussi par la main pour le sien. Le mécanisme à établir à cet effet me semble assez peu de chose, et lorsque l'on ajoute un pédalier au piano, je ne vois pas pourquoi l'on n'en tirerait pas tout le résultat qu'il peut produire[1].

[1] En Allemagne, des pédaliers, déjà anciennement ajoutés aux clavecins, l'ont été également aux pianos ; mais ces pédaliers étaient toujours indépendants, c'est-à-dire qu'ils avaient un rang de cordes particulier, en sorte qu'une note tenue par le pied pouvait être en même temps attaquée par la main, *et vice versâ*, ce qui est impossible avec un pédalier à tirasses tel que celui du piano Érard. Pour faire l'éloge de ce piano, l'on a vanté l'avantage qu'il présentait aux artistes, de pouvoir jouer les compositions pour l'orgue de Séb.-Bach ; mais on n'a qu'à jeter un coup d'œil sur ces ouvrages magnifiques pour se convaincre qu'ils y sont inexécutables. Le piano Érard ne peut servir que pour des compositions arrangées *ad hoc*, ou pour des improvisations, dans lesquelles l'artiste saura éviter d'employer simultanément les mêmes notes pour les mains et les pieds. C'est donc un instrument qui man-

Il en doit être ainsi d'un instrument sorti de tels ateliers que la mort du chef ne fera pas déchoir? La volonté formelle de Pierre Érard mourant avait été que sa veuve prît la direction de la maison, et elle a déclaré « vouloir conserver intact le précieux dépôt à elle confié, » annonçant en même temps que « ce même esprit de libéralité et de loyauté continuerait de présider à toutes les transactions de la maison *Érard*, dont le nom et même la raison commerciale ne seront point changés. »

Celle de l'ancienne maison Ignace Pleyel ne le sera pas non plus. Tous les musiciens qui, comme moi, sont nés dans les premières années du siècle, et, à plus forte raison, de plus anciens que nous, ont été bercés avec les compositions de ce bon Ignace [1], véritable élève de Joseph Haydn, qui ne lui communiqua pas sa force, sa science, son élévation, mais qui lui transmit ce qui d'ordinaire se transmet le moins, la fraîcheur, la grâce, la simplicité des idées. Ce fut Ignace Pleyel qui, après avoir fourni de la musique à tout l'univers, voulut aussi lui fournir les moyens de l'exécuter, et voir son nom écrit à la fois sur le piano et sur le cahier placé au pupitre. Il fonda donc, en 1807, un établissement de facture dont le développement nous paraîtrait aujourd'hui bien peu de chose, quoique, en raison de ses nombreuses relations et de son magasin de musique, le fondateur fût à même d'en assurer le succès.

Mais, en 1824, Ignace s'étant retiré, laissa la direction de son commerce de musique et de sa fabrication de pianos à son fils Camille, déjà connu comme compositeur et exécutant, et qui, dès lors, ne s'occupant plus de musique qu'en amateur, se livra tout entier à l'industrie. Ayant formé une société avec Kalkbrenner [2], il renouvela entièrement la maison. Camille Pleyel avait fait une étude particulière de la fabrication étrangère : il songea

que son but, et il faut regretter que l'on ait fait tant de frais pour arriver à ce résultat. (G.-E. Anders.)

[1] Ignace Pleyel, né à Ruppersthal, près de Vienne, en 1757, est mort le 14 novembre 1831.

[2] Chrétien-Frédéric Kalkbrenner, né à Cassel en 1784, célèbre pianiste, compositeur et professeur, est mort à Paris vers le milieu de juin 1849.

tout aussitôt à importer en France plusieurs procédés qui n'y étaient pas connus, ou dont on appréciait mal la valeur.

Une idée qui alors frappa en même temps plusieurs facteurs de Paris fut celle des pianos droits : occupant infiniment moins de place que les pianos carrés et, à plus forte raison que les pianos à queue, ils ne pouvaient manquer de conquérir la faveur publique en raison de l'exiguité des nouveaux appartements. En adoptant avec chaleur cette idée, Camille Pleyel comprit qu'il y avait beaucoup à perfectionner en ce sens; d'ailleurs, pour réussir et surtout pour résister à la concurrence de facteurs habiles, et notamment de MM. Roller et Blanchet [1], qui couraient la même carrière avec non moins d'ardeur, il était nécessaire de trouver quelque route nouvelle.

Il commença cependant par s'attacher aux anciens formats; son premier essai, comme novateur, fut le piano *unicorde*. Cette idée était séduisante : le piano à corde unique dispensait de la recherche des unissons dans l'accord, fournissait un son plus homogène, avait une grande netteté d'intonation et ne perdait pas beaucoup en force. A ce sujet, on remarquait avec raison que le son n'augmente pas en raison directe du nombre des cordes, c'est-à-dire que deux cordes frappées ensemble ne fournissent pas en intensité et en volume le double de l'effet produit par une seule, et que ce phénomène est encore plus sensible si l'on frappe trois cordes à la fois. En conséquence, disait Pleyel, des cordes d'un plus fort diamètre représenteront plus avantageusement la force de deux cordes de diamètre inférieur et vibreront avec plus de liberté dans leur isolement.

En même temps il importait d'Angleterre le système de barrage en fer de M. Broadwood et dégageait l'instrument de son fond massif, ce qui augmentait à un degré remarquable la sonorité et procurait aux pianos à queue tout l'éclat désirable. Mais en adoptant le mécanisme anglais, dont la solidité était incontes-

[1] Ces habiles facteurs ont quitté leur industrie et leur commerce il y a dix ans environ, après y avoir acquis une fortune considérable. M. Roller, nommé membre du jury des récompenses, pour l'Exposition de 1855, a donné sa démission lorsque celui-ci, d'après certaines influences exercées sur les membres, a prétendu revenir sur une décision antérieurement prise.

table, il devenait nécessaire de diminuer la dureté des claviers. Pleyel sut y remédier avec un rare bonheur ; ce perfectionnement fut un de ceux qui augmentèrent le plus la réputation de sa maison.

Il avait, peu auparavant, imaginé une amélioration de simple détail, mais dont tous ceux qui se souviennent des ennuis que l'on éprouvait pour caler les anciens pianos carrés doivent lui savoir gré : c'étaient les pieds en ⋈ à bascule qui maintenaient toujours l'instrument d'aplomb.

Pleyel adopta ensuite le système des tables doublées, c'est-à-dire d'une table ordinaire plaquée en acajou à sa partie supérieure, ce qui peut avoir de l'avantage et même être nécessaire pour les pianos destinés à des climats de température fort variable. En effet, la table, qui, plus que toutes les autres parties de l'instrument, contribue à la qualité de son du piano, est aussi la partie dont la détérioration entraîne le plus d inconvénients, et en même temps elle est la plus délicate, la plus exposée à se fendre, à se gercer ou à gondoler ; mais, il faut l'avouer, en la doublant on l'assourdit, ce qui en a fait abandonner l'idée ; on y a suppléé au moyen d'un léger barrage en bois.

Pleyel expérimenta une autre idée assez importante, qui consistait à placer, dans les pianos verticaux ou obliques, les cordes et tout le mécanisme des marteaux derrière la table d'harmonie. Les *pianinos* d'Angleterre, importés en France, arrivèrent dans la maison Pleyel à un rare degré de perfection qui s'est toujours maintenu. Ces petits instruments ont surtout charmé par la qualité toute particulière de leurs sons moelleux et purs. Les pianos dits *à demi-queue*, furent ensuite, par rapport aux grands pianos de concert, ce que les pianinos étaient à l'égard des pianos ordinaires.

On voit d'après ce court exposé, qui peut donner une idée générale des travaux de Pleyel, qu'il a mieux aimé s'appliquer à des perfectionnements que de se lancer dans les innovations trop hardies, et en cela il a imité Pierre Érard. On lui doit surtout l'adoption du mécanisme anglais, devenu tel dans ses mains que les reproches mérités jusqu'alors ont dû tomber devant l'évidence des avantages obtenus.

A l'Exposition, la maison Pleyel a offert plusieurs pianos

parmi lesquels deux en bois de rose, dont l'un est accompagné d'ornements de la plus grande richesse. Ainsi que Pierre Érard, Camille Pleyel cessait de vivre sans être entré dans la salle où brillaient entre tant d'autres les produits de leur industrie. En donnant un dernier regret à sa mémoire, on doit se féliciter que, prévoyant sans doute sa fin prochaine, il se soit préparé à l'avance un digne successeur dans la personne de M. Auguste Wolf.

Ce jeune artiste, déjà distingué comme pianiste et comme compositeur, avait, par une heureuse circonstance, fait des sciences exactes une étude avancée, et acquis ainsi des connaissances que bien peu de musiciens sont à même de posséder. C'est sur lui que, trois ans avant sa mort, Pleyel jeta les yeux, et assurément il ne pouvait faire un meilleur choix.

Si Pleyel avait compris M. Wolf, celui-ci avait parfaitement compris Pleyel. Sachant bien que dans les arts mécaniques rien n'aide autant les idées, rien n'explique mieux le nœud des difficultés, rien ne démontre mieux les impossibilités, rien ne prévient mieux les erreurs, rien surtout n'évite plus la perte de temps que d'avoir opéré par soi-même, M. Wolf, mettant habit bas, se fit aussitôt ouvrier : ses mains délicates, habituées à ne toucher que l'ivoire et l'ébène des claviers, se saisirent de la scie, du rabot, du maillet; ses doigts et ses ongles, toujours blancs et polis furent souvent écorchés et tachés de colle forte ou de vernis : il savait bien qu'à ce prix seulement il acquerrait le droit de raisonner pertinemment avec ses chefs d'ateliers, et de continuer dignement les travaux de son illustre prédécesseur.

M. Wolf pense qu'il y a encore beaucoup d'améliorations à obtenir dans la fabrication des pianos; il croit que l'on n'a pas encore assez tenu compte de beaucoup de faits que la science a constatés sans que l'application en ait été faite : c'est sur ce point que paraissent surtout se porter ses méditations; elles le conduiront dans la bonne voie. Autant la science toute seule, et prise en dehors de l'art, est dangereuse et folle lorsqu'elle prétend s'imposer à l'artiste, autant elle peut être d'une immense utilité et d'une précieuse ressource lorsqu'elle est dans l'esprit et dans les mains de l'artiste lui-même, qui, dans les applications

n'oublie jamais que rien n'est utile de ce qui n'est pas praticable et applicable.

En attendant les nouveaux perfectionnements qu'espère M. Wolf, et que d'autres sans doute méditent comme lui, soit dans le silence du cabinet, soit dans le bruit de l'atelier, il en est aux yeux de qui la construction des pianos est arrivée à un tel degré de perfectionnement, que toutes leurs inventions nouvelles se portent sur des points accessoires, ayant pour objet d'étendre les ressources et le domaine de cet instrument favori de notre siècle, ou bien encore d'en faciliter l'étude et d'accroître le nombre déjà si grand de ceux qui le cultivent. C'est dans ce dernier but qu'a été conçu le procédé de M. Moullé, pour obtenir une modification dans le degré de dureté ou de mollesse des touches du clavier.

Déjà l'on avait observé bien des fois, d'une part, que le degré de force dans les doigts demandé par le clavier de tel piano est ou moindre ou supérieur à celui qu'exige tel autre; et, en second lieu, que les doigts d'un enfant de six ans n'ont pas la force de ceux d'un homme de vingt-cinq, avec des gradations infinies pour ces deux cas.

C'est pour augmenter la force des doigts et la répartir d'une manière égale entre tous qu'ont été inventés divers systèmes de mécanisme adaptables au piano, parmi lesquels le plus répandu a été le *dactylion* de M. Herz, dont, au reste, le premier succès ne s'est pas prolongé.

Le dactylion avait pour objet de donner plus de force aux doigts, qui, passés dans des anneaux maintenus en l'air au moyen de ressorts qu'il fallait abaisser, arrivaient, par cet exercice souvent répété, à toucher les claviers les plus durs comme les plus doux ; mais, à cet avantage du dactylion se joignaient aussi de graves inconvénients dans les résultats, car après s'en être servi pour acquérir la force que l'on n'avait pas, il fallait, après l'avoir abandonné, faire une toute aussi longue étude pour retrouver la douceur et la souplesse que l'on avait perdues.

Vers la même époque, un artiste plein de talent et de modestie, M. La Hausse, inventa le *clavigrade*, qu'il a depuis perfectionné, et dont l'avantage est de donner à tous les claviers, quelle que soit d'ailleurs la qualité de chacun d'eux, une telle

progression de résistance, qu'ils puissent être indifféremment touchés par les doigts les plus délicats et par les plus vigoureux, et passer ainsi des mains d'un artiste consommé à celles des plus jeunes élèves. Le grand point était ici de graduer instantanément la résistance des claviers sans rien changer à la facture ordinaire. Dans le même but, Pleyel avait construit un *piano muet* destiné à cet usage; mais M. Lahausse a réduit la difficulté à son état le plus élémentaire dans le *clavigrade exerce-doigts*, qui consiste en une simple série de cinq touches munies chacune d'un ressort à boudin qui se bande à volonté au moyen d'une vis de rappel placée sur le devant et agissant à la fois sur toutes les touches.

Ce petit instrument a l'avantage d'être portatif, de ne tenir presque aucune place, et de coûter fort bon marché. Quant au système appliqué à l'étendue entière du clavier, il met tout piano à la portée de toutes les forces; il donne aux touches une résistance progressive à mesure que les doigts se délient et se fortifient; il n'entrave en aucune manière le mécanisme ordinaire pour tous les exercices possibles; il s'applique à tous les pianos, et, grâce à lui, les vieux deviennent tout aussi propres à l'étude que les neufs.

Terminons par le piano double, qui consiste en deux pianos droits adossés l'un à l'autre. Je ne vois pas trop, à vrai dire, quel peut en être l'avantage, si ce n'est pour jouer des duos à deux pianos dont en France[1] l'usage n'est pas commun assurément. Le son, ainsi clôturé, et ne sortant que par la partie supérieure de l'instrument, doit être sourd et confus.

[1] J'ai soin de dire *en France*, car, ainsi que me le fait remarquer M. Anders, « en Allemagne on a non-seulement composé beaucoup de morceaux pour deux pianos, mais on a de plus arrangé un grand nombre d'ouvrages pour être joués de cette façon. Ainsi, les symphonies de Beethoven, celles de Mozart, des ouvertures, des concertos, des septuor, etc., etc., ont été arrangés pour deux pianos, et publiés à Vienne et à Leipzig. Rien n'en a été reproduit en France, où l'on se contente des arrangements à quatre mains pour un seul piano. Pour exécuter ces morceaux, on place deux pianos l'un à côté de l'autre. L'idée de les réunir en un seul corps est peu raisonnable, celle de les adosser l'est encore moins, car elle met les exécutants dans l'impossibilité de se voir; un tel instrument ne saurait avoir de succès. Du reste, M. Janus n'est pas le premier qui l'ait conçue ; elle se trouvait déjà réalisée à l'Exposition de 1844. »

Les gens qui aiment à plaisanter pourront dire que l'inventeur, M. Janus, a tiré l'idée du piano double de son propre nom. Tout le monde, en effet se souvient du *Janus bifrons* de l'antiquité, qui avait deux visages, dont l'un regardait le passé, l'autre l'avenir, de même que le piano double a deux claviers qui se tournent le dos; seulement l'un et l'autre regardent le présent, et je crois que, surtout en musique, ils n'y voient pas grand'chose de bon.

NEUVIÈME VISITE.

Peu de pianos autrichiens à l'Exposition. — Instruments à cordes de MM. Ceruti, Foradori, Lembock et Bittner. — Pianos anglais. — Piano jumeau. — Piano à six claviers. — Piano à mouvement interrompu. — Poésie de prospectus. — Pianos à deux et trois tables. — Pianos scandés. — Pianos belges.

Ce n'est pas seulement chez une ou deux nations, c'est chez toutes que ce sont étendues les usurpations du piano, usurpations heureuses en ce sens qu'aujourd'hui de bons pianos se trouvent partout. Allez, par exemple (sans sortir, bien entendu de la salle de l'Exposition), en Danemark, en Suède, en Norwége et je ne sais où, vous y rencontrerez des pianos qui, s'ils restent à Paris, ne se trouveront déplacés dans aucun salon, voire dans aucune salle de concert. Proportion gardée, on s'étonne que l'Autriche en ait envoyé si peu à l'Exposition, quand la ville de Vienne à elle seule, fournit un si grand nombre de ces instruments, dont elle remplit la Hongrie, la Bohême et toute l'Italie. On y remarque cependant ceux de M. Streicher et de MM. Skaba et Cie.

L'Italie, ce pays encore si musical, n'a presque rien envoyé, et le peu qui nous en est venu appartient à la partie de la Péninsule qui est entre les mains des Autrichiens. On y voit des orgues dont je parlerai plus tard. On y salue, par souvenir des grands violoniers italiens, MM. Ceruti, de San-Benedetto; Foradori, de Vérone, et Giovanetti, de Lucque; mais il faut bien avouer qu'ils sont éclipsés par les belles copies de Joseph Guarnerio, que nous présente M. Lembock, de Vienne, et surtout par les belles familles de violons offertes par M. David Bittner. Les patrons qu'il

a choisis paraissent fort heureux; en France, on s'étonnera du peu d'élévation qu'il donne au chevalet de ses contre-basses et de la grosseur du manche.

L'Angleterre a peu fourni d'instruments à cordes : un seul exposant, M. Heaps, d'York, a envoyé des violoncelles, qui ne sont point, ce semble, des copies d'auteurs. Mais à l'égard des pianos, l'envoi est fort riche, quoique nous n'y voyions pas figurer la célèbre maison de MM. Broadwood et Collard; se seraient-ils piqués de n'avoir point obtenu la grande médaille à l'Exposition de Londres, et bouderaient-ils la France des torts supposés de leur pays?

Dans l'espace où leurs excellents produits auraient pu figurer, nous trouvons les pianos droits de MM. Levesque, Edmeades et Cie, de Londres.

Le piano jumeau de M. Janus, par lequel je terminais ma dernière visite, reparaît à l'Exposition anglaise sous le nom de M. Jones, dont le nom est précédé dans le livret de la parenthèse *J. Champion,* ce qui désigne peut-être le nom véritable du fabricant.

MM. Hughes et Denham présentent un piano fort singulier. Il a six claviers dont on a d'abord peine à comprendre la disposition et le but. Ces claviers forment deux séries trois à trois; les deux premiers sont composés de touches blanches entières, le troisième de demi-touches; les échelles se pratiquent en passant à chaque instant d'un clavier à l'autre, et en outre le premier clavier, c'est-à-dire celui d'en bas, peut faire agir le quatrième. Il me faudrait avoir reçu les explications des inventeurs pour rendre compte de ce que leur piano de nouveau système peut offrir d'avantageux ou d'utile. Il est certain qu'il renverserait complètement les principes de doigté généralement adoptés aujourd'hui.

C'est dans un tout autre esprit que sont conçus les pianos de MM. Hopkinson, qui cependant auraient fort bien pu se dispenser d'imprimer dans leurs prospectus que « pour la qualité du son, le toucher, la durée et le prix, si l'on pouvait les égaler, certainement aucun fabricant ne les surpasserait, » *for quality of tone and touch, durability and price, are certainly not surpassed, if equalled, by those of any other maker.* Du reste, si

tous les fabricants n'en disent pas autant, la plupart d'entre eux le pensent ou tâchent de se le persuader.

On doit avouer que les pianos de MM. Hopkinson sont fort dignes des suffrages du public : aussi les encouragements des artistes ne leur ont-ils pas manqué. Leur grand piano à queue est assurément un instrument fort remarquable; ils le nomment *piano à répétition, à trémolo et à mouvement interrompu,* en anglais *check-action.* Je regrette fort de n'en avoir pu visiter le mécanisme, pour lequel MM. Hopkinson sont brevetés. La vérité est que l'on atteint sur leur clavier à la plus grande douceur en passant par toutes les nuances, et l'on obtient, comme le disent ces fabricants, qui ont, à ce qu'il paraît, l'imagination poétique, « des effets aussi doux que le plus tendre souffle du zéphyr sur les cordes, » *effects as soft as the mere breathing of a zephyr upon the strings can be produced.* Mais c'en était assez, et il n'était pas besoin d'ajouter que le nouveau piano produisait l'effet d'un violon ou de la voix d'un chanteur consommé. Sans doute c'est encore là de la poésie, et l'on sait que tout est permis aux poëtes, aux peintres et aux prospectus.

Les pianos *diaphoniques perfectionnés* de M. Donald et frères ont deux tables d'harmonie, deux sommiers de pointes et deux chevalets; chaque note porte une corde pour la table de dessus et une autre pour celle de dessous; les inventeurs font au besoin l'application de leur système aux pianos à trois cordes, qu'ils construisent alors à trois tables. Nous avons déjà vu, parmi les exposants français, M. Van Overberg nous offrir des pianos à double table, mais chez lui la seconde n'est qu'un fond aidant à la sonorité; chez MM. Donald, c'est une table réelle, ne différant en rien de la table ordinaire.

Revenons un instant en France pour parler d'une invention susceptible par la suite de s'étendre à des pianos de toute espèce. Je veux désigner les pianos scandés de MM. Lentz et Houdart. Elle a pour objet de donner au piano une faculté qui lui a toujours manqué, et dont il semble ne pouvoir plus se passer dans le système de composition musicale des pièces qui lui sont aujourd'hui destinées.

Tout le monde sait que sur le piano on obtient l'effet du fort et du faible au moyen de deux pédales, dont l'une lève les étouf-

foirs, qui dans l'état ordinaire empêchent le son de prendre un trop grand développement et de se prolonger encore pendant que sont frappés de nouveaux accords qui ne concorderaient plus avec les précédents. L'autre pédale, à laquelle on a renoncé dans presque tous les pianos modernes, consistait en un ressort déplaçant à la fois tous les marteaux, qui alors, au lieu de frapper sur trois ou sur deux cordes, ne frappaient plus que sur deux ou une seule.

L'imperfection de ce système avait inspiré à M. Pape l'idée d'un autre moyen qui, comme nous le verrons dans un instant, vient d'être remis en œuvre. Quelle que soit, du reste, la construction de l'une et de l'autre pédale, leur action se porte à la fois sur toute l'étendue du clavier, sauf les notes de la dernière octave supérieure, qui, n'ayant pas d'étouffoirs, n'ont par conséquent aucune influence à recevoir des pédales.

Or, il n'est pas un pianiste qui ne se soit plaint de ne pouvoir soustraire une partie de l'instrument, par exemple celle sur laquelle s'étend habituellement la main gauche, à cette grande force et prolongation du son qui couvre et absorbe les mélodies exécutées par la main droite.

Je ne cite que cette circonstance; chacun pourra supposer les autres. Eh bien, s'il se sert des pianos *scandés*, l'exécutant n'aura plus rien à désirer sous ce rapport; il sera maître d'employer le fort ou le doux sur telle partie du clavier qu'il lui conviendra et quand il lui conviendra. En un mot, il fractionnera l'effet des pédales selon toutes les exigences de l'exécution.

Le soulèvement des étouffoirs dans ces pianos est divisé d'octave en octave, d'*ut* en *ut*, à partir de la première du piano; la dernière reste en dehors comme de coutume. Il y a autant de pédales que d'octaves, et selon que le pied de l'exécutant pèse sur l'une ou sur l'autre, il obtient le *forte* pour l'octave qui s'y rapporte.

Veut-il étendre l'effet à deux octaves voisines : il pose un pied sur deux pédales à la fois, et comme il peut se servir de ses deux pieds, il en obtient de même trois ou quatre, s'il en a besoin pour l'effet qu'il veut produire. Une dernière pédale s'étend à tout le clavier, comme dans les pianos ordinaires.

Mais ce n'est pas là tout. Au-dessus des pédales se trouvent des *contre-pédales* destinées à l'affaiblissement du son. Reprenant l'excellente idée de M. Pape, celle de la diminution de force au moyen du rapprochement des marteaux, dont le coup sur les cordes est nécessairement moins fort à mesure qu'il est lancé de moins loin, MM. Lentz et Houdart l'ont appliqué d'une manière très-heureuse à leurs pianos scandés. L'effet des contre-pédales se répartit comme celui des pédales, d'octave en octave, à la volonté de l'exécutant. Il s'obtient en poussant la contre-pédale avec le bout du pied. Veut-on produire l'effet que l'on avait au moyen de la *céleste*, que l'on ne rencontre plus que dans de vieux pianos : on appuie sur la pédale en même temps qu'on pousse la contre-pédale.

Voilà qui va bien, dira-t-on ; mais si, au lieu de distribuer le renforcement ou l'affaiblissement du son des cordes d'*ut* en *ut*, il me plaît de l'avoir d'*ut* dièse en *ut* dièse, par exemple, ou bien de *fa* en *fa*, de *sol* en *sol*, etc. ? Il y a été pourvu. Deux pènes à ressort placés, l'un au-dessus des touches du clavier, l'autre au-dessous, transportent à volonté tout le système sur tel point des échelles qu'on juge à propos. L'un sert pour le *forte*, l'autre pour le *piano*. Une légère impulsion du doigt suffit pour les mouvoir. Les touches mêmes du clavier servent d'échelle régulatrice pour le point de départ que l'on veut obtenir. Les inventeurs ont en outre établi des pianos *demi-scandés*, c'est à-dire scandés de deux en deux octaves.

Il y a, je crois, quelque perfectionnement à chercher dans la construction des pédales et contre-pédales pour en rendre la manœuvre plus facile. Je conseillerais, par exemple, de donner aux contre-pédales une forme cylindrique qui permettrait au bout du pied de glisser dessus sans effort en quittant la pédale ; mais c'est là un simple détail auquel on remédiera facilement. Il faut d'ailleurs remarquer que dans les pianos scandés rien n'est changé au mécanisme ordinaire, et que tout le système de *scansion* du fort et du faible reste indépendant. Il s'adapte sans difficulté aux différentes formes de piano, et satisfait pleinement aux exigences de la musique du jour. Aussi Thalberg, lorsque les premiers essais de ce mécanisme lui furent soumis, s'écria-t-il tout d'abord : « Voilà ce que je demande depuis vingt ans. »

Je ne trouve point d'inventions nouvelles dans les pianos qui nous sont venus de Belgique, mais on continue de remarquer parmi eux les beaux instruments de M. Vogelsangs, de M. Jastrzebski, de MM. Berden et Cie, et de plusieurs autres.

Maintenant, laissons un peu reposer les pianos; il ne leur arrive que trop souvent d'être tourmentés.

DIXIÈME VISITE.

Comme quoi les Anglais n'aiment pas la musique. — La Société d'harmonie sacrée. — Les accordéons. — Concertinas. — Flûtinas. — Tremblants. — Accordéons de pacotille. — Voix céleste et trembleur. — Mélophonorgue. — La vielle n'est pas morte. — Mandolines de M. Kiendl et Zithers de M. Padewet. — Luth de M. Werner. — Un manuscrit. — Les harpes éoliennes.

En France, vous entendez dire partout que les Anglais n'aiment pas la musique et n'y comprennent rien. Ce thème est orné et varié de plaisanteries aussi neuves et aussi divertissantes que les variations que l'on fait depuis trente ans sur des thèmes d'une autre espèce.

Avant d'examiner ce qu'une telle assertion peut avoir de vrai, avouons qu'au fond la plupart d'entre nous raisonnent et concluent comme le maître de musique de M. Jourdain [1]. « Si les Anglais, nous disons-nous tout bas, s'y connaissent mal, ils payent bien, et c'est de quoi maintenant nos arts ont plus besoin que de toute autre chose. En effet, des louanges toutes seules ne mettent point un homme à son aise ; il faut y mêler du solide, et la meilleur manière de louer, c'est de louer avec les mains. Les lumières des Anglais sont petites, mais leur argent redresse les jugements de leur esprit; ils ont du discernement dans leur bourse, leurs louanges sont monnayées, et en ce sens, des Anglais ignorants qui payent, valent souvent mieux que des Français éclairés qui ne payent point. » En notre siècle surtout, ce maître de musique s'offre à nous comme un homme de très-bon sens.

Mais sans prendre la chose à ce point de vue, il n'est aucune-

[1] Molière, *le Bourgeois gentilhomme,* acte I, sc. I.

ment vrai que les Anglais n'aiment pas la musique et ne s'y connaissent pas. Pour prouver le contraire, il suffirait de rappeler qu'au siècle passé ils avaient un théâtre italien des plus florissant, où se donnaient quantité de beaux ouvrages des grands maîtres d'alors, tandis que les Français se cramponnaient ridiculement à la musique de Lully, de Rameau et de leurs obscurs compatriotes, chassant les chanteurs italiens qui venaient les initier au bon goût et à la saine mélodie, en leur apportant des chefs-d'œuvre qu'ils se montrèrent si peu dignes d'apprécier. La première conséquence a été que de tout temps, et aujourd'hui même, l'on chante beaucoup plus de musique italienne en Angleterre qu'en France, et on ne l'y chante pas plus mal.

Dites que la langue anglaise est moins musicale encore que la langue française, dites que les Anglais ont eu peu de compositeurs remarquables (car Haendel était allemand), ajoutez que la réputation de ces compositeurs n'a existé que dans leur pays; dites encore, si vous le voulez, que leurs airs nationaux, pour lesquels les Anglais ont tant d'affection, et notamment les airs écossais, offrent plus de bizarrerie que d'agrément; vous pourrez avoir raison, mais gardez-vous d'en conclure sèchement qu'ils n'aiment point la musique.

Si, comme vous ne craignez pas de l'affirmer, ils ne l'aimaient que par ton et par mode, l'auraient-ils introduite dans ces grands établissements de charité où elle est étudiée avec tant de succès? Seraient-ils jamais parvenus à fonder, à organiser, à rendre si florissantes des associations telles que la *Société de musique ancienne* et la *Société d'harmonie sacrée?* Comparez : il y a environ dix ans, un amateur des plus distingués, M. Ney de la Moscowa, eut l'idée d'établir à Paris quelque chose de semblable : ses talents, sa position et ses relations semblaient le mettre à même de faire prospérer une fondation de ce genre; il fut secondé, appuyé et loué avec raison par toute la presse politique et musicale; mais l'argent des riches amateurs n'afflua nullement; au second versement, près de la moitié des fondateurs ne répondit plus à l'appel et rompit ses engagements; à la troisième année, il fallut fermer boutique, et peu s'en fallut même qu'on ne mît la clef sous la porte.

Tout ce monde-là aimait pourtant bien la musique.

En Angleterre, où, selon vous, on l'aime si peu, les affaires vont autrement, et quand les sociétés musicales se forment, elles ont de la durée, parce qu'il y a partout du zèle et de la persévérance. Vous êtes-vous arrêté dans l'endroit, à la vérité fort obscur, où sont placés les instruments de musique envoyés par l'Angleterre? Portez un instant les yeux sur une tablette située à la hauteur de l'œil, vous y apercevrez sous verre un amphitéâtre terminé dans le haut par un buffet d'orgues, et sur les gradins *sept cents* figurines dep lâtres, hautes de quatre centimètres environ, et dont la plus voisine tourne le dos. Ce sont les sept cents exécutants de la *Société d'harmonie sacrée* et leur chef. Il y a cinq cent quatre-vingts chanteurs et chanteuses, quarante-huit violons, seize violoncelles, autant de contre-basses, et le reste en instruments à vent. Cette société est entièrement composée d'amateurs qui ont exécuté jusqu'à présent les ouvrages de Haendel, de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn, de Spohr et d'autres grands compositeurs. Pour les concerts publics, ils s'adjoignent les professeurs les plus distingués de Londres. Depuis sept ans, la société a pris pour directeur M. Costa, chef d'orchestre du Théâtre-Italien.

Cette société a été fondée en 1832; la salle de concert lui appartient ainsi que le bel orgue qu'y a construit M. Walker. Elle a donné plus de trois cent vingt concerts, et ses dépenses en frais d'artistes et autres se sont montées à *un million et demi de francs*, soit 65,127 fr. 90 c. par an pendant vingt-trois ans.

Existe-t-il, existera-t-il en France quelque chose de comparable? Ne nous étonnons de rien. Apparemment ces institutions ne conviennent qu'aux pays où l'on *n'aime pas la musique*; on ne les rencontre effectivement dans aucun de ceux où elle est si fort prisée.

En revanche, ce que l'on trouve de tous côtés en même quantité que les pianos, ce sont les *accordéons*. Les aimez-vous? On en a mis partout; c'est comme la muscade dans le dîner de Boileau [1]. Il est venu des accordéons de tous les pays; il semblait que ce fût un contingent à fournir et qu'il y avait honte à rester en arrière. Au reste, si l'accordéon n'est pas un grand bien, ce

[1] *Satire*, III, v. 119.

n'est pas non plus un grand mal [1]. On sait d'où il est parti ; on se rappelle le *typotone*, composé d'une anche unique que l'on plaçait dans la bouche, entre les deux lèvres ; l'air poussé en avant ou tiré en arrière la faisait vibrer ; on mit ensuite trois ou quatre anches au lieu d'une, et l'on eut l'accord parfait dans la bouche, ce qui ne prouvait pas pour tout le monde qu'on l'eût dans l'oreille. On fit plus tard l'application de cet accord à la tonique et à la dominante, et l'on construisit l'accordéon muni de touches et d'un soufflet. Sur l'instrument ainsi disposé, certains airs pouvaient être joués avec une harmonie fort monotone à la vérité, mais susceptible d'expression par la facilité de comprimer à différents degrés l'air du soufflet gouverné par la main de l'exécutant. On a depuis augmenté l'étendue, perfectionné le soufflet, et la musique expressément composée ou arrangée a donné une certaine importance à cette invention, qui pourtant ne paraît pas devoir sortir de la classe des instruments-joujoux. Telle qu'elle est, elle forme aujourd'hui une branche assez notable de l'industrie musicale.

L'exposition autrichienne offre en ce genre des pièces confectionnées avec beaucoup de soin ; mais dans l'exposition anglaise l'on remarque de grands et larges efforts pour étendre le domaine de l'accordéon. MM. C. Wheatstone et Cie, de Londres, nous offrent des accordéons d'une disposition nouvelle et dans lesquels le principe seul subsiste. Ils les appellent *concertinas* ; leur forme particulière les rend semblables à des lanternes de papier ; chaque surface a la figure d'un hexagone, garnie de boutons, où s'appliquent les doigts destinés à l'exécution ; ces boutons remplacent les touches de l'accordéon vulgaire. On tient ainsi l'instrument des deux mains, au moyen de deux courroies qui passent au-dessus des poignets, et, tout en faisant manœuvrer les boutons, on imprime l'action au soufflet par le rapprochement et l'éloignement d'une main à l'autre, de telle sorte que les plis se tendent et se détendent sans qu'il résulte de la double opération

[1] Un de mes amis, lisant ce passage, s'écria dans une merveilleuse indignation : « Comment, il ne fait pas grand mal !!! mais c'est le plus détestable instrument qui existe. » Pour le calmer je fus obligé de lui rappeler que ceux qui en vendent un si grand nombre ne peuvent être de son avis.

aucun embarras pour l'exécutant. Tout ce mécanisme semble fort ingénieux.

Le prospectus de MM. Wheatstone et Cie n'a point trompé le public en disant qu'aucun instrument aussi simple n'avait jamais possédé tant de qualités. Il se prête également aux mouvements lents et aux passages rapides ; il rend à la fois les traits simplement mélodiques, et forme, si l'on veut, une harmonie à deux, trois et quatre. On peut aussi donner aux parties des dessins différents, effet impossible sur le simple accordéon. Belle qualité de son, facilité extrême à obtenir l'augmentation et la diminution, exécution dont la pratique s'acquiert aisément, tels sont les principaux avantages que j'ai trouvés aux concertinas dont M. Wheatstone est l'inventeur, et pour les perfectionnements desquels il a obtenu un second brevet. On peut ajouter qu'il n'est pas d'instrument plus portatif.

Les concertinas réunies fournissent tous les degrés chromatiques de l'échelle, depuis l'*ut* grave du violoncelle, jusqu'à l'*ut* avec cinq lignes d'emprunt en dessus de la portée de la clef de *sol*. Chaque concertina séparée se tire de cette étendue et peut avoir jusqu'à quatre octaves. On y joue, outre la musique spécialement destinée à son usage, d'une part, celle de violon, flûte ou autres instruments qui prennent leur étendue dans la région supérieure de l'échelle générale des tons ; de l'autre, celle de violoncelle, basson et autres qui la prennent dans le bas. L'Angleterre compte déjà plusieurs virtuoses de concertina, notamment l'une des sœurs Dulcken, et l'instrument nouveau a été joué à Londres dans plusieurs concerts avec le plus brillant succès. Il n'en obtiendra sans doute pas moins à Paris où les accordéonistes, dont le nombre est fort grand, pourront vérifier si les éloges ci-dessus sont mérités.

En France, M. Busson a aussi tâché de développer l'accordéon ; dans ce qu'il a exposé en ce genre, on trouve des *accordéons-flutinas* avec des *tremblants-perfectionnés*, des *accordéons-orgues* à simple et double jeu et munis de registres. Voici bien des choses, et comme il est du reste fort naturel, M. Busson paraît fort satisfait de ce qu'il a imaginé : aussi sur ses adresses a-t-il fait lithographier un accordéoniste jouant en présence d'une société *comme il faut*, c'est-à-dire d'hommes à cravate blanche et

de femmes à robes imitant l'entournure du bourdon de Notre-Dame. Tout ce monde semble ravi, et si l'on ne songeait qu'il s'agit ici d'une simple adresse, on partagerait volontiers ce ravissement.

Il faut que le débit des accordéons soit bien considérable, puisqu'en France on en fabrique en pacotille jusque dans les prisons. M. Kasriel exploite une industrie de ce genre dans la maison centrale de détention à Melun. En pareille circonstance, la principale distinction à établir entre le travail du prisonnier et celui de l'homme libre, c'est que l'ouvrage du premier lui est payé les trois quarts moins.

En pacotille, la quantité est le but, la qualité n'est pas même un accessoire, c'est plutôt un accident. Or il est difficile que les accordéons ne se fabriquent pas en pacotille; seulement le chef de maison cherche à faire passer ses perfectionnements dans l'exploitation. Ainsi fait M. Leterme; il fabrique des accordéons de tous genres; il a fort amélioré le soufflet, qu'il établit, quant à la division du vent, sur le modèle de celui du mélophone, mais en faisant mouvoir les plis de côté et dans un seul sens. Il a fait en outre des accordéons à registres, c'est-à-dire pouvant avoir, dans toute l'étendue du clavier, deux timbres différents. On trouve aussi chez lui des *flutinas*, accordéons ayant la prétention d'imiter le son de la flûte (où diable l'ambition va-t-elle se nicher?) et peut-être même celle de la remplacer. Il en a d'autres qui ont un registre de *voix céleste* (ô profanation!) et un *trembleur* qui, dans l'orgue à tuyau, s'appelle un *tremblant;* or, si cet effet est souvent ridicule dans l'orgue, que sera-ce dans l'accordéon? Il est vrai que celui-ci possède, comme on vient de le voir, une *voix céleste*, tandis que l'autre n'a qu'une voix *humaine*. Heureusement ces appellations ne dégoûteront personne de l'envie d'aller en paradis. Espérons toutefois qu'on y entendra d'autres voix célestes que celle de l'accordéon.

Une autre idée assez singulière de M. Leterme est celle du *mélophonorgue*. Voici encore un de ces beaux mots qui sonnent quelquefois plus que l'instrument qu'ils désignent, et c'est toujours un avantage qu'il ne faut pas mépriser. L'inventeur a pris pour le mélophonorgue un brevet (s. g. d. g.), et franchement s'il est question du son de l'instrument, je ne vois pas trop ce que

pourrait garantir ici M. Leterme lui-même[1]. Il s'agit tout simplement de deux séries d'anches résonnant ensemble, non pas à l'unisson, mais à distance d'un quart à un neuvième de ton plus ou moins. Vous êtes-vous quelquefois amusé à poser sur une table deux diapasons qui ne sont pas d'accord? Vous avez remarqué l'espèce de crispation sonore qui en résulte et passe aussitôt dans les nerfs de l'auditeur; il semble que les deux sons, en se frôlant, s'écorchent l'un l'autre, et par suite vous écorchent épouvantablement l'oreille; eh bien, c'est là en quoi consiste le mélophonorgue dans toute l'étendue de son clavier. Vous ne me croyez pas? Allez vous en assurer; en entendant la chose par vous-même, vous serez assez puni de n'avoir pas cru à la vérité de ma parole.

Il est vrai que M. Leterme vous dira que l'on peut à volonté supprimer l'un des registres et avoir ainsi un accordéon ordinaire. Vous vous hâterez de profiter de ce moyen, à moins que, pris d'attaques de nerfs ou vous bouchant obstinément les oreilles après avoir ouï l'union des deux registres, vous n'en veuillez à aucun prix entendre davantage.

Après le mélophonorgue, rien n'est impossible, et si l'on venait me dire que dans nos orchestres on va supprimer les violons et les remplacer par des vielles, je n'élèverais un doute qu'avec la plus extrême circonspection, et il ne me faudrait pas de grandes preuves pour demeurer convaincu. On me parlerait, par exemple, des vielles qui ont été présentées à l'Exposition, et en effet je les ai vues.

On fabrique donc encore des vielles? Il y a donc encore ailleurs que dans les rues des individus de forme humaine quelconque qui cultivent cet instrument? Toutefois, le fait n'est pas commun, et il a lieu dans le département de l'Allier, à Yensat, localité qui assurément n'est pas aussi connue que Paris ou Lyon ; mais en y regardant de plus près, je vois que Moulins, le chef-lieu du département, entre aussi là pour quelque chose.

Il est sans doute bien peu de nos lecteurs qui n'aient eu occa-

[1] Pour les étrangers, je dois avertir que les mots *s. g. d. g.* veulent dire *sans garantie du gouvernement*, la loi ayant décidé que les contrefacteurs, ou supposés tels, ne seraient pas poursuivis d'office, mais seulement à la requête des parties intéressées.

sion d'entendre jouer de la vielle; mais il en est fort peu aussi qui se fassent une juste idée de son mécanisme, dont la description détaillée serait trop longue. Qu'il me suffise de dire que la vielle est un violon à une seule corde, ou, ce qui revient au même ici, à deux cordes homophones ou unisonnantes, sur lequel l'action des doigts est opérée par des touches, et celle de l'archet par une roue à manivelle; c'est par cette dernière raison que la vielle s'appelait *rote* dans notre ancienne langue. De même qu'il y a le coup d'archet sur le violon, il y a sur la vielle le coup de poignet; de même que l'on calcule et ménage la longueur de l'archet, de même l'on tient compte du tour de roue; seulement il n'y a pas lieu de filer le son en l'augmentant et le diminuant; on est obligé de le laisser pendant toute sa durée tel qu'il a commencé.

Dans le temps ou l'on composait expressément de la musique destinée à la vielle, ce n'était pas là un inconvénient, parce que la composition était conçue en conséquence; mais on s'y astreignait à une autre obligation qui naissait également de la nature de l'instrument : je n'ai pas encore dit, en effet, qu'outre ses deux cordes homophones, que l'on appelait ses *chanterelles*, on y employait aussi un ou plusieurs *bourdons*, c'est-à-dire des cordes formant *pédales*. Dans les vielles bien complètes, il y avait quatre bourdons : l'un appelé *trompette*, sonnait la quinte au-dessous des chanterelles; la *mouche* faisait entendre la quarte au-dessous de la trompette, et par conséquent l'octave inférieure des chanterelles; le *bourdon* était à l'octave inférieure de la trompette, et le *gros bourdon* ou *grosse mouche* à l'octave inférieure de la *mouche*. Si le morceau était en *ut*, on supprimait la grosse mouche; s'il était en *sol*, on élevait la trompette d'un degré et l'on supprimait le bourdon; pour les autres modes, il fallait accorder en conséquence toutes les cordes de pédale. On les supprime toutes aujourd'hui quand on joue des airs connus qui ne supportent pas un accompagnement de ce genre.

La vielle était précisément aux instruments à cordes ce que la musette, tout à fait abandonnée, était aux instruments à vent. Lorsque la vielle se fut perfectionnée, les chanterelles offraient une étendue de deux octaves. Négligée pendant longtemps, elle s'était relevée sous Louis XIV; des virtuoses l'avaient fait valoir à sa cour. Elle se soutint jusque vers la fin du siècle passé. On sait ce

qu'elle est devenue aujourd'hui, et l'on peut douter qu'elle sorte jamais de son abaissement. Si la chose était possible, on se disputerait certainement les vielles de MM. Bigourat et Pajot fils. Il y en a une qui est tout à fait remarquable par les incrustations de la table, sur laquelle même l'auteur a représenté je ne sais quels personnages ; mais n'importe, portraits ou fantaisies, ils sont exécutés avec une grande habileté.

Encore un autre instrument mort, et qui sort de son tombeau pour faire honte à notre siècle. M. Werner, luthier de la ville libre de Francfort-sur-le-Mein, est vraiment *luthier*, car il a exposé un luth, que cependant je n'ai pu parvenir à examiner ; oui, un luth, cet instrument favori des plus anciens de nos poëtes modernes, et que ceux d'à-présent s'avisent encore quelquefois de jouer (dans leurs vers, bien entendu, et non autrement, par bonheur pour nos oreilles), cet instrument que Dante avait appris de son maître Casella, qui n'en a pas moins été mis par lui dans le purgatoire [1]; cet instrument qui figure dans le testament de Pétrarque, où il est dit : « Je laisse à maître Thomas Bambasio de Ferrare mon bon luth, afin qu'il en joue non pour les fugitives vanités du siècle, mais pour la louange et la gloire de l'Éternel ; » ce qui, pour le dire en passant, prouve que le luth n'accompagnait pas seulement les madrigaux et les chansons. Il n'est pas complétement délaissé, et puisqu'il s'en fabrique à Francfort, sans doute s'y trouve-t-il quelqu'un qui en joue. On croyait communément qu'il ne s'en faisait plus, et que le dernier était « le luth de Bologne, garni de toutes ses cordes, ou peu s'en faut, » qui figure, entre un fourneau de brique et un trou-madame, dans le mémoire dressé par Harpagon d'objets destinés à compléter la somme de 15,000 livres qu'il prête au denier quatre [2].

Permettez, lecteurs bénévoles, que je vous parle encore d'un instrument qui a perdu son droit de bourgeoisie et sur lequel je serais de force à disserter avec une certaine étendue : je vous parlerai à ce propos du cistre, de l'angélique, de la pandoure, dont

[1] *Divina commedia*, *Purgatorio*, c. II, vers la fin.

[2] Molière, *l'Avare*, acte II, sc. i.
Au denier quatre équivaut à 25 pour cent.

jouait le chaste empereur Héliogabale [1], de la mandore et d'une foule d'autres choses ; mais on me limite l'espace au point de me faire pousser des soupirs qui durent bien plus d'un quart de mesure [2] ; il faut donc sans en rechercher la généalogie, vous entretenir des zithers de M. Antoine Kiendl, de Vienne (Autriche), et de celles de M. J. Padewet, de Carlsruhe, dont beaucoup de dictionnaires allemands traduisent le nom par celui de guitare quoiqu'il y ait une différence énorme entre ces deux instruments, et que le véritable nom allemand de la guitare soit *guittarre*. Les zithers ressemblent en partie aux mandolines, mais seulement en ce qu'elle ont un manche et des tons pour les cinq cordes métalliques touchées à l'ordinaire, car ce manche est le commencement d'une table qui se développe sur la droite de l'instrument vu de face et supporte vingt-six cordes de boyau ou cordes filées. L'instrument se pose à plat, le pouce de la main gauche parcourt le manche, réglant le raccourcissement des cordes ; celui de la main droite pince les cordes placées au dessous du manche exprimant la partie principale, et pendant ce temps les autres doigts de chaque main exécutent l'accompagnement sur les cordes à vide. J'avoue ne pas être suffisamment éclairé sur la manœuvre de ce petit instrument, absolument inconnu en France, fort joli d'ailleurs et fort bien construit, mais dont la manœuvre me semble difficile. Lorsque les exposants ne sont pas là et ne peuvent être aisément consultés, ils devraient toujours dans leur propre intérêt, et surtout lorsqu'il s'agit d'innovations quelconques, accompagner leurs produits d'explications et d'instructions suffisantes pour en bien faire comprendre l'objet.

Toute l'exposition musicale ne consiste pas en instruments. M. Ferdinand Scheler, de Cobourg, en a exposé qui n'offrent rien de particulier, mais il a mis en outre sous les yeux du public le manuscrit d'un ouvrage allemand appelé sans plus de façon par le catalogue : *Traité de musique*. M. Scheler paraît être le seul

[1] Ælius Lampridius, *Vie d'Héliogabale*.

[2] On m'a fait remarquer que ces plaintes étaient fondées quand j'écrivais ceci dans la *Gazette musicale*, mais qu'il ne tiendrait aujourd'hui qu'à moi de changer les *soupirs* en *notes* ; pour réponse je dois rappeler que j'ai promis dans l'Avertissement qui précède ces *Visites* de leur laisser leur physionomie primitive, qu'elles perdraient tout à fait si je les étendais outre mesure.

auteur qui ait eu l'idée d'exposer ainsi un ouvrage inédit; car bien que son manuscrit soit d'une belle main et que les nombreux exemples en soient disposés avec beaucoup de soin, il ne me semble pas présenté au point de vue calligraphique; il forme plusieurs petits volumes et en voici le titre et le contenu, dont il est bon de prendre note : « Découvertes de Ferdinand Scheler à Cobourg, en Allemagne, concernant les tons purs de nos gammes, la renaissance des tons enharmoniques, la clef de tous les rhythmes des Grecs, les nombres fondamentaux et leurs gradations, les douze idées musicales qui s'expriment dans les temps des rhythmes et dans les nombres des vibrations des tons, la base de la langue publique universelle. » Que de belles choses nous connaîtrons au moment où le manuscrit de M. Scheler sera publié! Mais où trouver un éditeur? Certes ce ne sera pas en France; en Allemagne, à la bonne heure.

Un acheteur est quelquefois tout aussi difficile à rencontrer. M. Melhop, de Hambourg en a rencontré pour ses harpes éoliennes, comme l'annonce l'inscription *vendu* placée sur l'instrument. Un de nos anciens collaborateurs, M. Anders, a fait remarquer [1] il y longtemps que la harpe éolienne n'est point un instrument, mais un appareil musical destiné à produire des sons harmonieux, sans le concours d'aucun artiste, par la seule action du vent. C'est en effet *Eole* qui est ici le virtuose. L'appareil en question n'a rien de commun avec la harpe ordinaire : il se compose communément d'une boîte de sapin longue d'environ un mètre sur une hauteur et une largeur d'environ vingt centimètres; on fixe à la partie inférieure une table d'harmonie garnie de deux chevalets sur lesquels sont tendues huit ou dix cordes de boyaux accordées à l'unisson. En exposant cet appareil à un courant d'air, le vent qui les frappe, après avoir d'abord fait résonner l'unisson, produit un mélange aussi singulier qu'agréable de tous les degrés de l'échelle diatonique, tant en montant qu'en descendant, et avec une augmentation et une diminution inimitables. M. Melhop a modifié ce système de construction en n'employant que quatre cordes placées à la surface extérieure de la boîte; à celle-ci est superposée une sorte de couvercle du même bois que le corps de l'ap-

[1] *Encyclopédie des gens du monde*, art. HARPE D'ÉOLE.

pareil, mais s'y rattachant par les seules extrémités; ce couvercle est arqué dans sa largeur et par conséquent plus distant de la table à sa partie antérieure, de manière à recueillir l'air en plus grande quantité et à le retenir et le concentrer momentanément sur les cordes. Des trous pratiqués à l'éclisse postérieure de la boîte facilitent et augmentent la sonorité.

Deux motifs principaux m'ont déterminé à consacrer quelques lignes à cette innovation; le premier consiste dans les expériences d'acoustique qu'elle peut fournir, et le second dans les regrets qu'il y a lieu de manifester en voyant que l'idée si naturelle d'appliquer le principe de la harpe éolienne à de véritables instruments, en se procurant par les moyens ordinaires la quantité d'air voulue dont on déterminerait l'action au gré de l'exécutant, n'ait eu jusqu'à ce jour aucun succès. En vain J.-J. Schnell inventa et fabriqua vers 1789 un *anémocorde* sur lequel M. Anders a fourni un intéressant article à la *Gazette musicale*[1]; son instrument, fort admiré à sa naissance et dont plus tard Hummel joua dans un concert public avec grand succès, ne se répandit point, et l'on ignore même ce qu'est devenu le seul qu'il ait achevé après quatre années de travail. En vain, il y a vingt ans, le célèbre luthier Isoard annonça-t-il un *violon éolique*, puis un *éolicorde*, basés sur le même principe, on n'en entendit bientôt plus parler. L'anémocorde comme l'éolicorde ont été, ainsi que tant d'autres choses, emportés par l'agent même qui devait leur donner la vie.

ADDITION A LA DIXIÈME VISITE.

PAR G.-E. ANDERS[2].

Violon éolique. — Éolicorde. — Piano éolique.

En 1836, M. Isoard annonça un *violon éolique*, ou violon dans lequel un courant d'air artificiel était substitué au frottement de

[1] Année 1836, nº 15.

[2] Cette addition m'a paru trop étendue et trop importante pour être donnée comme une simple note. Je la place donc à la suite de la Visite qu'on vient de lire, et je ne crains à ce sujet les reproches de personne.

l'archet. J'en ai donné [1] la description telle que je la tenais de la bouche de l'inventeur, n'ayant pas vu l'instrument que M. Isoard refusa de montrer, parce qu'il n'était encore qu'à l'état d'ébauche. Je pense qu'il n'a jamais été achevé ; du moins n'a-t-il jamais été produit en public. Voici, en résumé, les détails que j'avais obtenus : l'instrument, monté de quatre cordes comme le violon ordinaire, se posait sur les genoux de l'exécutant, qui se tenait assis. Le manche étant tenu en l'air, comme celui du violoncelle, les doigts de la main gauche se promenaient sur les cordes, tandis que la main droite faisait agir un mécanisme destiné à distribuer le vent, tantôt sur une corde, tantôt sur l'autre, tantôt sur plusieurs cordes à la fois. Le soufflet se trouvait placé aux pieds de l'artiste, et c'était le pied droit qui le mettait en mouvement.

L'idée était bien conçue en théorie; mais l'inventeur rencontra dans l'exécution des difficultés qui la lui firent abandonner. Alors M. Isoard chercha d'autres applications de son système, et l'on vit paraître l'*éolicorde,* petit instrument à clavier, destiné à imiter le cornet à pistons. Il se composait d'une seule corde, laquelle donnait diverses intonations en se raccourcissant, comme dans la vielle, par suite de la pression des touches. On publia une méthode spéciale pour cet instrument, afin de le populariser ; mais il trouva peu de partisans, et fut bientôt oublié.

« Au premier moment où il fut question du violon éolique, j'avais rappelé l'*anémocorde* de Schnell, pour prouver que l'idée de faire vibrer des cordes au moyen d'un courant d'air artificiel, n'était pas une nouveauté. La description que je donnai de cet instrument [2] détermina M. Isoard à en construire un pareil, qui certainement lui coûta beaucoup de temps ; car ce ne fut qu'en 1841 qu'il acheva son *piano éolique* et le présenta à l'Académie. Le rapport qu'il en obtint, fut, comme toujours, très-favorable, bien que l'instrument eût des défauts que M. Isoard corrigea plus tard. Son système, du reste, différait de celui de Schnell en ce qu'il conservait l'action des marteaux que celui-ci avait entièrement exclue. Chez M. Isoard le son, produit d'abord par le coup du marteau, se continuait ensuite et se prolongeait à volonté par le

[1] Voyez *Gazette musicale de Paris,* année 1836, n° 10.

[2] *Gazette musicale,* année 1836, n° 15.

courant d'air, ce qui formait une association désagréable en faisant l'effet de deux instruments dont l'un répétait les notes de l'autre. C'était comme deux hommes parlant ensemble et dont l'un aurait reproduit d'une voix différente chaque mot de son interlocuteur,

Un autre défaut consistait dans la nécessité où se trouvait l'exécutant, d'employer une deuxième personne pour faire mouvoir une roue adaptée au bout du piano et destinée à mettre en jeu le soufflet. Par ce procédé, l'augmentation et la diminution du vent ne se faisant pas au gré de l'exécutant, l'expression devenait impossible pour les sons prolongés.

Ces inconvénients étaient trop sensibles pour que M. Isoard ne songeât pas à y remédier. Il résolut de construire un nouvel instrument notablement modifié; mais ayant épuisé ses ressources en sacrifiant tout pour des essais dispendieux, il offrit à plusieurs facteurs d'exploiter son invention. Après avoir essuyé quelques refus, il trouva un accueil empressé chez M. Herz, qui entrevit le parti qu'il pourrait tirer d'un pareil instrument pour l'Exposition de 1844. En effet, le deuxième *piano éolique* (ou piano *éolien*, comme l'a nommé M. Herz dans une Notice qu'il publia en cette même année), construit par M. Isoard dans les ateliers de la rue de la Victoire, figura dans cette Exposition avec beaucoup d'éclat et valut la médaille d'or, non pas à l'inventeur qui l'avait fait, mais à la manufacture dont il portait l'étiquette.

Le premier piano de M. Isoard avait été un piano à queue; celui-ci était un piano vertical de dimension ordinaire; il était à trois cordes, mais le vent n'agissait que sur celle du milieu, placée devant une rainure qui donnait passage à l'air. La combinaison du mécanisme permettait d'attaquer les cordes seulement par le marteau, ou seulement par le vent, ou enfin par les deux ensemble. On conçoit la variété qui en résultait pour l'exécution. Ce mécanisme présentait encore une particularité remarquable en ce que l'air n'était pas poussé contre les cordes comme il l'est contre les anches libres dans les orgues expressifs, mais qu'il les attaquait *par aspiration*, et voici comment :

Derrière les cordes se trouvait placée une caisse mobile, divisée en autant de compartiments qu'il y avait de touches. Chaque compartiment communiquait avec le porte-vent au moyen d'une

soupape. L'action du soufflet était réglée de manière à produire le vide dans la caisse. La pression des touches faisait ouvrir les soupapes, et alors l'air atmosphérique, se précipitant dans ce vide, venait frapper les cordes qui se trouvaient sur son passage. Par suite de cette ingénieuse combinaison, les cordes étaient attaquées dans la même direction par les marteaux et par le vent.

Ce piano était à six octaves et demie; mais les sons prolongés ne s'obtenaient pas sur toute l'étendue du clavier, le vent n'agissant que sur quatre octaves et demie, à partir du second *fa* de la basse jusqu'au dernier *ut* du dessus. Peut-être M. Isoard, s'il eût continué la construction de ces intruments, aurait-il triomphé des obstacles qui empêchaient de faire vibrer les cordes graves; peut-être, en perfectionnant son système de soufflerie, aurait-il donné à l'exécutant les moyens de soutenir à pleine main des accords, ce que l'insuffisance du vent ne permettait pas toujours; mais il quitta peu de temps après les ateliers de M. Herz, et depuis on n'a plus entendu parler ni de lui, ni de l'instrument.

Quant au célèbre artiste-fabricant qui avait pris cette invention sous son patronage, on doit s'étonner qu'après avoir annoncé à grand fracas le *piano éolien*, grâce auquel, suivant sa Notice citée plus haut, *l'art du pianiste, déjà poussé si loin, semblait destiné à recevoir encore une impulsion nouvelle sur une route aussi attrayante qu'inexplorée*, il en ait abandonné si promptement la confection. Peut-être cette invention revivra-t-elle un jour, et voilà pourquoi il m'a semblé utile d'entrer dans les détails qu'on vient de lire.

ONZIÈME VISITE.

Mode du noir rapprochée de celle du piano. — Un piano pour les portiers. — Ancienne vogue de la vielle. — La flûte traversière. — Les clefs et pattes. — Flûte Boehm. — Ses applications. — Embouchures de cristal. — Anches sur liége. — Le cor anglais tortu. — Anches cachées. — Clarinette sans trous. — Flûte d'amour. — Flûte à tête d'ivoire. — Flûte de cristal. — Perce cylindrique. — Accident survenu à un flûtiste. — La flûte d'argent et l'argent des flûtes.

Il y a une mode dans les instruments de musique comme dans la manière de s'habiller, et cette dernière peut être souvent une espèce d'uniforme que porte tout le monde. Ainsi, depuis plus de vingt-cinq ans, le noir, jadis réservé à certaines professions, telles que la magistrature, la médecine et le clergé, se portait accidentellement comme couleur de deuil, par la raison que, dans le plus grand nombre de cas, on est ruiné par l'homme de loi, tué par le médecin et enterré par le prêtre. Il est devenu la couleur générale et a été, en dernier lieu, adopté aussi par les femmes, en sorte qu'aujourd'hui nos salles de théâtre ressemblent assez à une assemblée réunie pour une pompe funéraire. Il en résulte du moins un avantage pour la scène, où les couleurs éclatantes et vives brillent de tout leur éclat par l'opposition que leur font le parterre et les galeries, où des pieds à la tête tout le monde est en noir.

L'*ubiquité* du piano date de l'ubiquité des vêtements noirs. La mode à l'égard des instruments s'y est aujourd'hui renfermée. Tout est là, et les choses à cet égard en sont venues à tel point qu'il n'existera bientôt plus de maison dans Paris où le piano ne fasse invasion à tous les étages, en commençant par la loge du

portier[1]. Les propriétaires ont beau rétrécir leur logements, de manière que le plus petit piano ne puisse entrer dans quelques-uns, à moins de mettre le lit dehors; pour déjouer leurs trames perfides, nous savons que M. Pape, qui a construit précédemment des pianos-bureaux, des pianos-secrétaires, des pianos-consoles et des pianos-fauteuils fait aujourd'hui des pianos-lits, qui ne sauraient manquer d'avoir un grand succès; malheureusement ils n'ont pas été prêts pour l'Exposition.

Le fâcheux est qu'en suivant la comparaison ci-dessus, on ne trouve pas que les autres instruments aient, par rapport au piano, l'effet des brillantes splendeurs de la scène en opposition avec la tenture noire formée par le public.

Il est à la vérité quelques gens pour qui le piano c'est la musique; autant prendre un fusil pour une armée.

Cet état de chose durera-t-il? Quoique bien des raisons puissent le faire craindre, il ne faut désespérer de rien. A d'autres époques, certains instruments devinrent aussi à la mode et ne jouirent, fort heureusement, que d'une vogue momentanée. Telle fut la vielle, dont je parlais à ma dernière visite. Elle s'était si bien établie dans le goût du public il y a un peu plus de cent ans, qu'on en jouait partout et qu'on la vit au moment de faire abandonner le clavecin. Celui-ci avait fini par n'être plus qu'un ornement dans les salons, à tel point que, pour consoler les clavecinistes, qui ne pouvaient plus se faire entendre, on avait fait des vielles à clavier de clavecin qui se tenaient sur les genoux, où elles demeuraient fixées au moyen d'une courroie que les mauvais plaisants appelaient le *tire-pied* du musicien. Seulement il ne fallait pas trop se laisser animer et emporter dans l'exécution, car alors l'instrument, faisant la bascule sur un côté, entraînait l'exécutant avec son fauteuil, en sorte que les auditeurs avaient bientôt à relever la vielle clavecinisée, le siége, le musicien et la perruque du musicien.

[1] J'ai conservé précieusement une caricature qui date d'un temps où l'on en a fait d'excellentes : elle représente une jeune fille, un balai de bouleau à la main; son père la gourmande en lui adressant avec dignité ces paroles : « Allons donc! allons donc! en finiras-tu c'matin de balayer la cour? V'là qu'il est huit heures!... et t'as encore les bottes de l'entresol à faire et ton piano à étudier. »

C'est donc, je le confesse, un tort, même de nos jours, de parler irrévérencieusement de la vielle, qui eut tant d'effet sur les oreilles et l'imagination de la plus belle et de la plus rusée moitié de l'espèce humaine, et que longtemps on l'appela le *passe-partout des cœurs*. Qui s'étonnerait après cela que chacun eût la prétention d'en tourner la manivelle?

Aussi la vielle entrait-elle alors en part comme instrument concertant. Il y eut à Paris, en 1739, un trio, ou, comme l'on disait alors, une *symphonie* de vielle, musette et basson; tout le monde y demeurait en extase : quelques gens de mauvaise humeur protestaient seuls sans être écoutés, ce qui les irritait davantage, et alors ils s'écriaient que cet assemblage bizarre était une preuve de la décadence du goût; que l'ensemble de la vielle et de la musette jouant des parties supérieures avec le basson, était un charivari dont l'effet trivial et rustique rappelait tout à la fois aussi le coassement des grenouilles et le ronflement d'une roue de rémouleur.

Mais on se moquait de ces railleries, et l'on basait même sur l'instrument privilégié la fortune et l'espérance à venir de la musique :

> Tant que la vielle régnera,
> La musique ne périra,

disait-on alors Cependant la musique n'est pas morte, et si la vielle ne l'est pas, elle ne nous semble aujourd'hui guère bien portante.

Je ne me sens ni le pouvoir ni même le vouloir de lui rendre la santé; c'est assez en avoir parlé; si je m'étendais davantage sur son sujet, on m'accuserait de payer mon tribut à l'Exposition *en monnaie de vielleux*, mais ce dicton est tombé en désuétude; c'était cependant plus poli que la *monnaie de singe*, quoique l'une et l'autre fussent de même valeur.

Un des instruments que les amateurs cultivent encore un peu et pour lequel les professeurs trouvent encore quelques leçons, est cette innocente flûte que l'on a plus d'une fois tournée en ridicule, par la raison peut-être qu'il est assez facile d'en jouer mal, chose qui, du reste, n'est pas non plus difficile sur d'autres instruments.

La flûte traversière, ainsi nommée pour la distinguer de la flûte *à bec* ou flûte *douce*, dont les trous s'adaptaient aux doigts de la même manière, mais dont l'embouchure était formée d'un bec de flageolet, a été longtemps nommée, en France et en Angleterre, flûte allemande, *german flute*, non qu'elle eût été inventée en Allemagne, mais parce que des virtuoses de ce pays venant se faire entendre chez nous et chez nos voisins, y remirent en honneur cet instrument, qui, longtemps auparavant, avait été connu, puis ensuite abandonné. Il est bien certain qu'il remonte à la plus haute antiquité; les peintures des tombeaux de l'Egypte ne laissent aucun doute à cet égard [1]. Les Chinois l'ont aussi possédé dès l'époque la plus reculée [2], et nous y reviendrons dans l'instant. Il fut ensuite en usage chez les Grecs, et vraisemblablement chez les Romains.

Il paraît que l'invention des *clefs*, ou du moins son application à la flûte, est partie de France, où fut employée dès longtemps la grande clef donnant le *ré* dièze ou *mi* bémol lorsque tous les autres trous sont fermés. Les clefs se sont multipliées depuis cent ans. On en adapta d'abord afin d'obtenir un beau son sur les degrés chromatiques, pour lesquels il fallait, dans le doigté ordinaire, ou affaiblir ou forcer le son, ce qui ôtait toute égalité aux successions [3]. Quand on eut imaginé les clefs à bascules restant ouvertes lorsque le doigt ne pesait pas sur le levier, à l'opposé des autres, qui s'ouvrent au moyen de la même opération, on construisit des flûtes plus longues et munies de *pattes* qui procuraient jusqu'à cinq degrés chromatiques de plus dans le bas : *ut* dièze, *ut*, *si*, *si* bémol et *la*; elles arrivèrent ainsi à douze clefs. Wun-

[1] Voyez *Histoire générale de la Musique et de la Danse*, t. II, p. 117 et suivantes.

[2] Voyez le même ouvrage, t. I, p. 180.

[3] On ignore l'époque et le nom de l'inventeur de la première clef appliquée à la flûte; mais on sait positivement quand et par qui une seconde clef a été ajoutée. Ce fut le célèbre flûtiste allemand Quantz (né en 1697, mort en 1773) qui l'inventa en 1726, comme il le dit lui-même dans sa *Méthode de flûte*, publiée, pour la première fois, en 1752. Il y donne des explications sur son but, qui consistait à corriger le défaut de justesse des notes chromatiques. Malgré son utilité incontestable, cette innovation rencontra des adversaires, et Quantz eut à lutter contre la routine, parce que l'emploi de cette clef exigeait des changements de doigté. (G.-E. ANDERS.)

derlich, maître de Tulou et de tous les flûtistes célèbres en France dans la première moitié de notre siècle [1], a été le premier à se servir chez nous de la flûte à plus d'une clef.

On croyait l'instrument arrivé à une construction parfaite, lorsque tout à coup de nouvelles combinaisons vinrent renverser tout l'ancien système et donner à la flûte une construction vraiment rationnelle, consistant tout simplement dans la perce des trous à distance égale, de telle sorte que chaque trou, s'ouvrant successivement, procédât de demi-ton en demi-ton. Mais que devenait alors le doigté? On n'avait pas douze doigts, et il fallait pouvoir tenir l'instrument; des clefs ordinaires alternant avec les trous rendaient l'exécution impossible. Il fallait trouver un moyen pour qu'un seul doigt produisît une double action; c'est-à-dire, par exemple, que son apposition sur un trou unique non-seulement fermât ce trou, mais en fît ouvrir ou fermer un ou plusieurs autres. Cet effet fut acquis au moyen de *croissants* ou d'*anneaux* qui, faisant agir de petites tringles analogues aux *abrégés* de l'orgue, correspondaient à des trous éloignés, en n'occupant comme de coutume que neuf doigts.

Il paraît que, peu après 1830, l'idée première de cette invention vint en même temps à M. Théobald Boehm, flûtiste de la chapelle royale de Munich et habile facteur d'instruments à vent, et à M. Gordon, officier suisse au service de France, privé de son état par les événements, et qui employa plus tard, pour construire ses instruments, un ouvrier de M. Boehm. Le pauvre Gordon, après avoir inutilement perdu beaucoup d'argent pour l'exécution de ses projets, perdit aussi la tête et jeta sa flûte dans le lac de Genève. Enfin, lorsque l'instrument commença d'être connu et apprécié, tout l'honneur en appartint avec raison à M. Boehm.

[1] Jean-Georges Wunderlich, né à Beyrouth, en 1755, arrivé à Paris en 1776, où il fut élève de Rault, est mort dans cette ville à Sainte-Perrine-de-Chaillot, au commencement de mai 1847. Une particularité fort peu connue, et que je tiens de lui-même, c'est que son instrument principal, celui dont il comptait dans l'origine tirer un grand parti, était non la flûte, mais la musette, dont il jouait avec beaucoup d'habileté. Il ne vendit une intéressante collection de musettes qu'il avait formée au nombre de vingt ou vingt-cinq, que par dépit de voir cet instrument tout à fait abandonné.

Ce que ni l'un ni l'autre inventeur ne dit ou peut-être même ne sut, c'est que le nouveau percement des trous était tout simplement celui de la flûte chinoise appelée *io*, ayant seulement six trous et donnant un résultat analogue, mais, comme on le voit, fort limité par l'absence des clefs, dont l'usage n'est pas connu des Chinois.

La flûte Boehm eut pour premier partisan à Paris M. Coche, professeur de flûte au Conservatoire, d'après les inspirations duquel M. Buffet en construisit une qui s'éloignait par quelques détails de celle du facteur bavarois.

Bientôt d'autres artistes intelligents, charmés de l'idée rationnelle sur laquelle reposait le nouveau système, en firent faire l'application aux instruments de perce analogue. Brod [1] s'en servit pour le hautbois, Berr [2] pour la clarinette, et Gebauer [3] pour le

[1] Henri Brod, né à Paris le 13 juin 1799, y est mort le 6 avril 1839. Outre son mérite d'exécutant, qui était de premier ordre, et son habileté comme compositeur, il possédait un talent particulier pour la mécanique : il construisit un petit orgue sur des principes nouveaux, et il a beaucoup perfectionné la perce du hautbois. Sa *Méthode complète pour le hautbois* est excellente. Brod avait des goûts studieux et une extrême avidité d'instruction ; il suffira de dire qu'au moment où la mort l'enleva dans la force de l'âge et du talent, il s'appliquait à la langue chinoise et faisait déjà des progrès rapides.

[2] Frédéric Berr, clarinettiste, bassoniste et compositeur de musique militaire, né à Mannheim, le 17 avril 1794, a été le premier directeur du Gymnase de musique régimentale, établi à Paris, et qui vient d'être supprimé sans que son chef, l'excellent M. Caraffa, reçût aucune compensation. Frédéric Berr a restauré en France l'école de clarinette. Il est mort à Paris le 24 septembre 1839. Il était devenu tellement gros qu'il fallut, au Théâtre-Italien, où il jouait la première clarinette, élargir pour lui la porte de l'orchestre.

[3] François-René Gebauer (on prononce Guébaur), né à Versailles, en 1773, est mort à Gênes vers 1840 ; il était le second de quatre frères aussi distingués par leur talent que par la tendre amitié qui les unissait. L'aîné, Michel-Joseph, excellent hautboïste et compositeur, chef de musique d'un régiment de la garde, mourut à la retraite de Moscou en décembre 1812; le troisième, Étienne-François, flûtiste habile, cessa de vivre en 1823; Pierre-Paul, le dernier, jouait du cor, mais la faiblesse de sa poitrine le força de quitter son instrument, il prit un emploi à la Banque de France, et a survécu à tous ses frères. Rien, dit-on, n'était plus intéressant que d'entendre ces quatre frères, qui tous les quatre se ressemblaient, exécuter entre eux des symphonies concertantes de flûte, hautbois, cor et basson. Ils étaient fils d'un musicien de régiment.

basson. On voit à l'Exposition beaucoup de ces trois instruments établis dans le nouveau système.

Les autres particularités qui les concernent ont peu d'importance. Il faut cependant mentionner pour les clarinettes les embouchures en cristal, ou pour mieux dire en verre coulé, adoptées par divers facteurs, et pour les hautbois les jolies anches montées sur liége de M. Nonon, qui offre aussi de fort belles flûtes.

N'oublions pas M. Triébert et Cie pour leurs excellents hautbois. On trouve aussi chez eux le hautbois-baryton, inventé par Henri Brod, cet artiste si habile et si instruit qui nous a été enlevé dans toute la vigueur de l'âge et du talent. Ce ne peut être dans la montre de M. Triébert que j'ai aperçu je ne sais quelle sorte de cor anglais ou baryton, non pas courbé à l'ordinaire, mais coupé à angle, ce qui lui donne la forme la plus disgracieuse qui se puisse imaginer. Du reste, on l'aperçoit peu, et il a bien raison de se cacher, le vilain mal bâti, au milieu d'instruments mieux faits que lui.

J'ai aussi remarqué des clarinettes et des hautbois à anches cachées dans une boîte qui s'adapte à la bouche, et où l'on souffle comme dans un ophicléide ou instrument analogue. On sent bien qu'une telle ressource ne convient qu'à ceux qui n'ont pas de lèvres. Or, si l'anche n'est plus gouvernée par celle-ci, l'instrument ne perd-il pas tout son caractère? ne semble-il pas étique ou énervé?

La clarinette-basse sans trous de M. Roth de Strasbourg mérite plus d'attention. *Sans trous* ne veut pas dire que le tube de l'instrument ne soit percé d'une paroi à l'autre dans aucune de ses parties; M. Roth veut seulement faire entendre qu'il n'y a sur sa clarinette-basse aucun *trou* destiné immédiatement aux doigts, ceux qui existent s'ouvrant et se bouchant au moyen de clefs qui rendent la disposition des trous plus conforme aux principes de l'acoustique.

Le même M. Roth nous présente un flûte d'*amour*, c'est-à-dire une flûte descendant au *sol* et que l'on nomme ainsi, sans doute, parce qu'en amour il est souvent utile de parler bas, tout en jouant juste. Cette flûte d'amour en *sol* est nécessairement la plus longue des flûtes, et elle est aussi la plus douce.

Une belle flûte, à tête d'ivoire, en *si* bémol, a été exposée par M. Ziegler de Vienne, ainsi que plusieurs autres instruments, parmi lesquels j'ai remarqué des flûtes en bois d'ancien modèle dont le tube forme la noix à l'endroit de la jointure d'un corps à l'autre, ce qui, du reste, est une garantie de solidité. Je croyais cette vieille forme abandonnée.

M. Breton, élève de Laurent (l'inventeur des flûtes en cristal), expose des instruments de ce genre, parmi lesquels on remarque une magnifique flûte de cristal nuance verte, formée de trois pièces, et du prix de 1,500 fr.. Si la qualité répond à l'apparence, elle vaut bien ce prix. Il est entendu qu'il n'est point en ceci question de cristal de roche, mais de verre coulé ayant l'apparence du cristal.

Cependant, il faut l'avouer, l'ancienne flûte tient encore bon, et l'artiste qui, en ne se servant que d'elle, a obtenu tant d'applaudissements et une si juste renommée, M. Tulou, n'en recommande, n'en professe, n'en fabrique et n'en expose pas d'autres; car (triste réflexion) ce grand artiste s'est fait industriel. Il vaut mieux, du reste, être artiste industriel qu'artiste charlatan. Faut-il hélas! ajouter qu'il en est chez lesquels l'un n'empêche pas l'autre ?

Une modification nouvelle a eu lieu depuis peu dans la flûte Boehm : elle consiste dans la perce cylindrique du tube, et en ceci on reprend encore l'idée des Chinois. A l'encontre de la plupart des instruments à vent, la flûte avait eu jusqu'ici son orifice inférieur de plus en plus rétréci, tandis que dans la clarinette, le hautbois et autres, il va en s'évasant de plus en plus; le basson, instrument de construction essentiellement bizarre, était le seul qui n'eût pas cette disposition, mais du moins ne se rétrécissait-il pas à l'extrémité; la flûte vient d'être ramenée à une condition semblable,

La plupart des facteurs de flûtes Boehm ont adopté la perce cylindrique, par exemple, M. Lot, héritier d'un nom qui a toujours conservé de la valeur dans la fabrication des flûtes; M. Clair Godfroy, dont la maison n'a cessé depuis sa fondation d'occuper l'un des premiers rangs, et plusieurs autres.

A propos de cette perce cylindrique, je dois dire qu'elle dérange fort les habitudes ordinaires. Un habile flûtiste de mes amis, qui,

occupé d'autres travaux, avait longtemps abandonné son instrument, eut tout à coup l'idée d'y revenir comme l'on revient à une ancienne maîtresse que l'on a presque oubliée, tout en l'aimant et l'appréciant toujours. Mais qu'arriva-t-il? La maîtresse avait vieilli et lui aussi. En en prenant une plus jeune, il pensa qu'il serait promptement ravivé. Il fait donc construire à grand frais la flûte la plus parfaite que l'on ait vue dans le nouveau système. A peine l'a-t-il, que tout naturellement il veut en jouer. O désespoir! il n'en peut tirer un son. Il visite les clefs, les ressorts, les endroits où les pièces se joignent, le liége qui garnit les gorges de chacune, la pompe, la situation du bouchon : tout est en bon état. Il tourne l'embouchure en dedans et souffle dans le tube, il souffle aussi par l'orifice inférieur, il chauffe sa flûte, il la frotte d'huile, il la lisse et se remet de nouveau à l'ouvrage : rien ne sort. Il invoque les dieux de l'ancien Olympe et les saints du paradis actuel; tous sont sourds à sa prière. Enfin, il va jeter sa nouvelle flûte par la fenêtre, comme Gordon avait jeté la sienne dans le lac de Genève; mais notre artiste se ravise dans la crainte qu'elle ne tombe sur la tête d'un sergent de ville qui n'est pour rien dans la *perce cylindrique*, et qui ne l'a d'ailleurs jamais offensé. Il pense qu'il y aura de l'avantage à remettre la flûte au facteur en la lui revendant à perte. Il la replace donc dans son étui et s'élance comme un trait chez Clair Godfroy, bousculant tout ce qui lui fait obstacle sur le trottoir. Mais on ne bouscule pas aisément une énorme charrette, chargée de paille à la hauteur d'une maison, et il s'en introduisait alors une de ce genre sous la porte de celle que j'habite.

Le chemin lui étant ainsi barré, il songe à venir me conter sa mésaventure; il entre en s'arrachant le peu de cheveux qui lui restent, et m'expose le fait avec des cris et des exclamations de damné. Tout en tâchant de le calmer, je tire la flûte de l'étui, je la monte, je l'examine; elle était magnifique et travaillée avec le plus grand soin ; je la porte machinalement à ma bouche, je tâche de placer mes deigts convenablement, je souffle et l'instrument parle aussitôt. Mon ami le flûtiste s'évanouit; sans recourir aux sels ou aux vinaigres, je tâche de le faire revenir en l'engageant à renouveler l'essai; il me prend la flûte des mains et en tire surle-champ un son cent fois plus beau que le mien ; il donne à ses

doigts différentes positions et fait résonner l'instrument sur tous les degrés; il essaye des traits qui se débrouillent petit à petit; il s'aperçoit bientôt que le doigté n'est pas aussi difficile ni aussi différent de celui de la flûte ordinaire qu'il l'avait d'abord supposé : il rit, il chante, il fait des sauts à défoncer mon plafond, enfin il me quitte enchanté, et, au lieu de porter sa flûte chez le facteur, il retourne chez lui la travailler. Vous ne pourrez manquer de l'entendre cet hiver dans quelque concert solennel, à moins pourtant que d'ici-là il ne change d'idée, ce à quoi il est fort sujet[1].

Ceci soit dit pour l'encouragement des amateurs qui ne trouveraient pas sur-le-champ l'embouchure de la nouvelle flûte, et le plus grand avantage des professeurs qui s'effrayeraient de déroger à leurs habitudes du doigté; comme aussi pour prouver que ce que l'on ne fait pas du premier coup n'en est souvent pas plus difficile, et que plus d'une fois le moment où l'on quitte la partie est précisément celui où l'on allait réussir.

Et pour revenir à M. Boehm, qui est toujours un des premiers instrumentiers de l'Allemagne, il offre au public des flûtes, des clarinettes, des hautbois, des bassons. On remarque en particulier une flûte qui prouve péremptoirement ses succès : elle est en argent. Ce n'est pas seulement un objet exposé, ce n'est pas seulement un instrument de musique; c'est sans doute un emblème, et chacun met avec raison dans la bouche de M. Boehm les mots suivants : Si j'expose une flûte d'argent, c'est que j'en gagne.

[1] Si quelques personnes, comme il est arrivé à la première impression de ces *Visites,* reconnaissent l'artiste dont j'ai voulu parler, qu'elles ne prennent, pas plus que ne l'a fait lui-même notre confrère, en mauvaise part tout ce que je dis ici de l'un des hommes les meilleurs, les plus honorables et les plus serviables que je connaisse.

DOUZIÈME VISITE.

Mes péchés d'omission. — Pianos de M. Herz. — Piano à pédalier indépendant de M. Loddé. — Pianos de M. Franche, de l'Association des facteurs, de M. Gaudonnet. — Outils de M. Barbier. — Clavier en émail de M. Gouliart. — Piano à constant accord de M. Laborde. — M. Pape. — Ébénisterie des pianos. — Cordes de boyau. — Cordes acribelles. — Éclisses de M. Lapaix. — Guitare à double manche. — Tableaux de musique : MM. Baumgartner, Lahausse d'Issy, Chevé, Tapiau. — Instruments joujoux. — Musique percée.

Les péchés par pensées ne vont pas plus loin que celui qui les commet et ne sauraient faire de tort qu'à lui-même; les péchés par paroles et par actions causent bien souvent des maux que le coupable ne peut jamais réparer; les péchés par omission, si l'on n'attend pas trop longtemps, sont ceux dont il est le plus facile d'alléger sa conscience.

Je vais tâcher d'en donner la preuve, et d'après le désir qui m'en a été témoigné, je ne veux pas même attendre pour cela ma dernière visite. Que l'on n'aille pas croire cependant que c'était par oubli que je n'avais point jusqu'à présent parlé des objets exposés dont il sera question cette fois; c'est, pour la plupart, parce que l'abondance des matières m'avait débordé; et pour le reste, qu'au milieu de tant de produits divers, je ne les avais pas aperçus.

Ce n'est pas dans cette seconde catégorie qu'il faut ranger les produits de M. Herz, dont un grand piano à queue paraît avoir particulièrement attiré l'attention du jury des récompenses. Ce piano, qui a pu être entendu de beaucoup de monde, puisqu'il était presque tous les jours joué par des artistes éminents, possède une pleine et harmonieuse sonorité; il a paru surtout

exempt de cette sécheresse que plusieurs musiciens reprochaient, à tort ou à raison, aux pianos de la maison Herz. On doit les mêmes éloges au piano droit destiné à être mis en loterie au concert donné par M. Henri Herz, dont la recette brute sera offerte aux victimes de la guerre d'Orient. A l'égard du piano à queue, j'ai cru m'apercevoir qu'il avait en longueur environ trente centimètres de plus que ceux dont on fait d'ordinaire usage. Ce développement donné aux cordes expliquerait en partie sa grande sonorité.

En parlant du beau piano à pédalier exposé par la maison Érard [1], je regrettais que ce pédalier, destiné à faire entendre une partie à lui propre, ne fût qu'une tirasse appliquée au clavier des mains et n'eût pas une construction et un mécanisme tout à fait indépendants. M. Loddé, d'Orléans, me pardonnera de n'avoir pas connu alors l'un des pianos qu'il avait envoyés à Paris, instrument dans lequel se trouvent remplies avec assez de bonheur les conditions que je réclamais. M. Loddé a fait à un piano droit, sans en changer la forme, l'application d'un pédalier de *vingt-sept* notes qui représentent et doublent la série correspondante du clavier. Il se propose d'augmenter cette étendue pour une autre série d'autant de degrés plus élevés, mais qui alors ne produiront que l'effet de tirasse, n'ayant pas de cordes particulières. La disposition adoptée pour cette construction consiste en une table placée derrière celle des cordes qui appartiennent au clavier des mains; les touches du pédalier, passant sous l'instrument, font agir des marteaux qui frappent les cordes correspondantes en sens inverse des marteaux du clavier manuel. Il est fort digne de remarque que cette disposition ajoute à la solidité du piano en égalisant par la compensation le tirage des cordes. Ce tirage, en effet, ayant lieu en sens opposé, a pour résultat le maintien de l'équilibre, qui ne varie plus en raison de la force ou de la faiblesse de résistance

Outre son piano à pédalier, M. Loddé a soumis au jury une coupe que j'ai aussi examinée, et dans laquelle son mécanisme m'a paru très-perfectionné. Il faut encore attirer l'attention sur son système transpositeur, qui porte les sept octaves une tierce

[1] Voyez plus haut, p. 82.

plus haut ou plus bas, le clavier immobile ayant pour l'œil sept octaves et demie. Lorsque M. Loddé aura joint à son pédalier le doublement à l'octave au moyen de rappels correspondant au clavier des mains et agissant par les touches des pieds, il aura procuré une grande facilité aux pianistes qui aiment la musique où des tenues marquent un dessin particulier au milieu des notes rapides exécutées par les doigts des deux mains. Je ne parle pas des amis des grands maîtres en musique d'orgue, auxquels il procurera l'avantage de pouvoir s'exercer commodément dans le beau style qui fait avec tant de raison leurs délices.

Que j'aurais encore à parler des pianos! Il y en a tant. Sans m'attacher à des noms que Paris connaît depuis plus ou moins de temps et qui jouissent d'une juste réputation, laissez-moi mentionner au moins le système de répétition et de transposition de M. Franche, qui adapte aux pianos droits le barrage des pianos à queue, et obtient la répétition à toutes les profondeurs de la touche, au moyen d'un mécanisme fort simple et qui, pour un prix de 30 à 60 fr., peut être joint à un piano quelconque.

Rappelez-vous aussi que l'association des facteurs de pianos existe et prospère toujours, parce qu'elle continue à fabriquer de bons instruments.

Voulez-vous par hasard vous amuser à faire vous-même quelque réparation à votre piano? vous trouverez des outils et toutes les fournitures partielles nécessaires chez M. Barbier, qui offre des échantillons d'un travail parfait.

Et les claviers en émail de M. Gouliart ; ils sont bien brillants et d'un bien beau blanc imperceptiblement azuré! Que les doigts effilés et les ongles roses de nos jolies exécutantes feraient un charmant effet en rompant l'égalité du plan de ces luisantes touches!

Deux lignes au moins à M. Gaudonnet, qui a cherché aussi à résoudre le problème d'obtenir la prolongation des degrés que le pianiste veut conserver dans l'oreille de ses auditeurs, tandis qu'il l'étourdit par la multitude de notes dont il l'inonde. Cet effet s'obtient ici au moyen de la pédale et vraisemblablement il n'est pas sans analogie avec plusieurs autres inventions du même genre mentionnées précédemment.

Je manquerais bien plus gravement au devoir que je me suis imposé de parler surtout des inventions utiles, si je ne disais rien

des pianos à *constant accord* de M. Laborde. Ce n'est point là une invention de facteur de piano ; c'est celle d'un ingénieur mécanicien déjà connu par plusieurs inventions intéressantes [1], et qui mériterait, par cela seul, qu'on s'occupât de lui ; une autre cause, qui doit aussi attirer l'attention, c'est que jusqu'ici un assez grand nombre d'essais ont été tentés pour maintenir l'accord du piano et qu'aucun n'a satisfait à toutes les conditions.

Un de ceux que l'on a vus au moment de réussir, surtout parce qu'on l'avait mis en œuvre dans des ateliers justement célèbres, ceux de l'ancienne maison Roller et Blanchet, avait été imaginé par Le Père, l'architecte de la colonne Vendôme. Son objet n'était pas directement le moyen de conserver l'accord, mais plus précisément celui de connaître avec exactitude les variations qu'il pouvait subir et de fournir le moyen d'y remédier sur-le-champ [2]. On ne manqua pas de faire à cette occasion les prédictions ordinaires : le piano recevait une nouvelle vie; chacun désormais serait son propre accordeur ; tous les facteurs allaient adopter ce système, et plus un piano n'oserait désormais se montrer sans être muni de l'appareil nouveau [3]. Il en advint tout autrement ;

1 M. J.-B. Laborde, ingénieur mécanicien, expert en cas d'incendie ou de contestation en matière de mécanique, est inventeur de machines ou procédés nouveaux qui se rapportent au jaugeage des cours d'eau, au chauffage à vapeur des ateliers, appartements, etc. Il a imaginé des balances sans poids, on ne peut plus commodes dans les ménages, pour vérifier, sur-le-champ et sans le moindre embarras, le poids de tout objet pesant jusqu'à 10 kilogrammes.

2 L'appareil consistait en un ressort d'acier correspondant à un indicateur dont on plaçait l'aiguille sur un point déterminé lorsque la corde était d'accord ; si ensuite elle s'en écartait on reconnaissait que la tension avait varié, et l'on savait dans quelle proportion.

3 Un littérateur, qui pourtant connaissait un peu la musique, Edme Miel, fit, au sujet de l'appareil Le Père, un rapport où les louanges les plus exagérées sont prodiguées à la nouvelle invention : « Le génie d'un seul homme a fait disparaître *toutes* les imperfections du piano avec un rare et inespéré bonheur..... Cette invention rendra populaire le nom de l'inventeur..... C'est une sorte de miracle....., etc. » Voyez *Annales de la Société libre des beaux-arts*, t. VIII, p. 128 et suiv. Au reste, l'idée de Le Père était assurément fort ingénieuse, et cet artiste, dont malheureusement tout l'œuvre se borne à l'architecture de la colonne Vendôme, était âgé de près de 80 ans lorsqu'il la mit à exécution. Toutefois, son système de fixation des cordes avait deux

au bout d'assez peu de temps, MM. Roller et Blanchet cessèrent d'employer le procédé, et il alla mourir dans une maison ignorée à laquelle Le Père l'abandonna[1].

Le système de M. Laborde aura-t-il un meilleur sort? Je le souhaite sincèrement. Il est certain qu'il attaque de front la difficulté; c'est bien le maintien *constant* de l'accord qu'il se propose d'obtenir, et le moyen qu'il emploie pour y parvenir est aussi rationnel qu'ingénieux; seulement on pourra trouver qu'il embarrasse d'une manière assez notable la construction du piano, quoique la complication ne soit que locale et partielle et ne change rien aux parties essentielles du mécanisme ordinaire. Il s'agit seulement de la manière dont les cordes sont fixées au lieu où est d'ordinaire le sommier des chevilles.

Tout le monde sait que les pianos ne restent pas toujours d'accord, et parmi ceux qui en cherchent la cause, il en est qui l'attribuent souvent à la musique actuelle et à la manière de l'exécuter : « Il n'est pas étonnant, disent-ils, que des compositions où les cordes sont tant et si souvent mises en œuvre et qui reçoivent l'impulsion non plus comme autrefois des doigts, mais de toute la force des bras de l'exécutant, ne conservent pas constamment la même tension. » Peut-être n'ont-ils pas entièrement tort; mais il est d'autres causes plus immédiates et qui agissent indépendamment de l'exécutant.

Longtemps le relâchement des cordes a pu naître de ce que la

graves inconvénients; la grande quantité de fer qu'il introduisait dans la caisse donnait à l'ensemble un son désagréable, et l'instrument devenait d'une lourdeur excessive.

[1] Deux pianos construits d'après le système Le Père, par MM. Roller et Blanchet, ont figuré à l'Exposition de 1839; un piano à queue, à deux cordes, et un piano vertical unicorde. J'en ai parlé avec détail dans mes comptes-rendus de cette Exposition. (Voy. la *Gaz. mus.*, 1839, nº 32.) Tous ceux qui ont examiné ces *pianos à régulateur*, en admirèrent le mécanisme et donnèrent à l'inventeur les plus grands éloges. Malgré cela le procédé de Le Père ne s'est pas maintenu. J'ignore ce que l'on a fait de ces deux pianos; il serait regrettable qu'ils eussent été détruits. S'il existait pour les instruments de musique et pour les inventions musicales un musée comme il y en a pour les tableaux, les statues, les antiquités et les curiosités de toute espèce, c'est là qu'ils auraient dû trouver leur place pour être conservés comme une véritable curiosité musicale. (G.-E. ANDERS.)

table et le sommier cédaient insensiblement et inégalement à un tirage équivalant à 10,000 kilogrammes ; on peut dire que la facture moderne a maîtrisé cet inconvénient en donnant aux sommiers une telle résistance qu'il faut de longues années pour amener dans l'un et dans l'autre une variation, même légère. Il n'en est pas tout à fait de même à l'égard des chevilles sur lesquelles le tirage de la corde est toujours susceptible d'opérer ; mais le remède est facile, et s'il n'est pas habituellement employé, c'est pour éviter une augmentation de mécanisme et par conséquent de frais.

Il est un autre point auquel on n'avait remédié jusqu'à présent que de la manière indiquée il y a un instant en parlant de l'invention de Le Père : c'est le relâchement des cordes produit par les variations de l'atmosphère. Dans tous les corps de la nature, la chaleur amène une détension qui, dans une corde, allonge inévitablement sa longueur et abaisse par conséquent le ton. Ainsi, l'expérience a prouvé qu'une corde d'acier de $0^{m}844$ s'allonge de $0^{m}001$, d'où résulte une variation sensible dans le ton, lorsqu'on en élève la chaleur de 0 à 100 degrés. L'effet est beaucoup plus sensible sur le laiton, où, dans les mêmes conditions, l'allongement de $0^{m}001$ a lieu sur une corde de $0^{m}515$.

Il s'agissait donc de trouver un moyen de maintenir la corde dans une même tension, en dépit des variations atmosphériques ; ce qui ne pouvait s'obtenir que par un compensateur. M. Laborde l'a obtenu au moyen de ressorts à boudin en fil de laiton écroui d'une longueur de $0^{m}40$, qui en rentrant de $0^{m}001$, équivalent à 25 grammes. Ces ressorts fixés à des leviers construits comme autant de balances romaines et fixés au grand bras, compensent la perte de tension de la corde ; en sorte qu'un piano une fois bien accordé, peut rester en cet état un temps indéfini [1]. Toutefois, nous devons avouer que si l'accord est constant, il n'est pas d'une perfection absolue, puisque la compensation, comme le prouvent les calculs mêmes de M. Laborde, n'est pas complétement équiva-

[1] L'emploi des ressorts à boudin pour servir de compensateurs à la tension et au relâchement des cordes, n'est pas nouveau ; il a été essayé avec succès par Poulleau, l'inventeur de l'*orchestrino*, que l'on entendit pour la première fois en 1801. Du reste, tout porte à croire que M. Laborde n'a eu aucune connaissance de ce fait. (G.-E. ANDERS.)

lente au relâchement. Il y aurait bien quelques autres objections à faire; mais si l'inventeur a seulement voulu fournir des pianos aux personnes qui habitent ou la campagne ou des pays sujets à de fréquentes variations atmosphériques, son but est atteint.

Pour prouver avec quelle légèreté l'on s'est quelquefois exprimé sur les objets exposés et combien l'on a peu connu les choses dont on parlait, je dois dire qu'il m'a été communiqué un article relatif au système de M. Laborde, et non pas un article de journal, qui a toujours l'excuse d'être écrit à la hâte, mais un travail imprimé dans un livre relatif à l'Exposition, où il est dit qu'avec ce moyen « il n'est plus nécessaire d'avoir l'oreille juste, ni même d'entendre, pour accorder son piano; que le sourd le plus sourd y parvient sans peine [1]. » D'abord je dirai qu'un piano accordé par un sourd se recommanderait à moi comme un tableau peint par un aveugle; mais ici l'on a oublié qu'il n'était pas question d'*accorder*, mais de *maintenir l'accord* établi antérieurement par les procédés ordinaires, essentiellement étrangers aux sourds et inconnus à beaucoup d'entendants [2].

Je n'ai parlé que par accident d'un homme dont le nom figurera dans l'histoire du piano comme celui d'un des génies les plus féconds en inventions qui aient jamais illustré l'industrie musicale. Tout le monde a nommé M. Pape, qui en est arrivé à ce point que s'il se produit une idée nouvelle dans la facture, il a presque toujours à exhiber un brevet pris par lui depuis plusieurs

[1] Ceci toutefois eût pu s'appliquer au procédé de Le Père, dont le but était non-seulement de maintenir l'accord, mais de fournir un moyen pour accorder le piano avec le seul secours de la vue, en sorte *qu'un homme complétement sourd pût faire cette opération*. Déjà Mersenne, grand amateur de paradoxes et de questions subtiles, avait posé la question, si l'on ne pourrait parvenir à faire un instrument capable d'être accordé par un sourd. Le mécanisme très-ingénieux inventé par l'architecte Le Père a prouvé que la chose était possible. (G.-E. Anders.)

[2] Sans doute un sourd peut mettre un instrument d'accord, mais alors c'est par le moyen de sens autres que l'oreille. Ainsi, comme l'a remarqué Mersenne (*Traité des instruments à cordes*, p. 123), deux cordes de grosseur et de longueur égale étant données, et la première supportant un poids quelconque, si un sourd met à la seconde un autre poids quatre fois plus lourd celle-ci donnera l'octave de l'autre. Mais alors il aura opéré par la connaissance des poids qu'il aura reconnus et distingués à la vue et au toucher.

années, et dont souvent il n'a fait aucun usage, lequel a pour objet précisément l'invention que l'on croit neuve. Ses nombreuses expériences ont peut-être nui à ses intérêts, mais assurément elles lui ont acquis une réputation durable et inattaquable Son exposition de cette année n'est pas moins riche que de coutume, et lorsque je plaisantais dernièrement [1] sur les formes qu'il a données à ses pianos, je n'entendais certes pas tourner en ridicule les efforts vraiment prodigieux d'un si habile et si ingénieux instrumentier.

Avant de quitter les pianos, et cette fois pour n'y plus revenir, je dois faire remarquer le grand nombre d'instruments de ce genre dont on a cherché à augmenter l'importance par les détails extérieurs, en en faisant des meubles fort riches. Il s'en faut que tous soient d'un goût irréprochable, et il serait, selon moi, très-fâcheux qu'on se lançât étourdiment dans cette voie. Pour les pianos, à moins qu'il ne s'agisse d'ébénisterie tout à fait hors ligne, rien n'est plus convenable et plus beau que la simplicité et même, si l'on veut, la nudité. Du moment que le bois est de bonne qualité, les surfaces planes, les profils avantageux que présente l'instrument sont, avec quelques moulures, très-suffisants pour constituer un meuble de salon ou de cabinet fort élégant et fort gracieux.

J'ai parlé des instruments à corde, mais non pas de la partie qui leur donne plus immédiatement l'existence. Les cordes de boyau jouent un rôle assez important dans la musique pour que l'on suive avec soin tout ce qui se perfectionne en ce genre. Naples n'a pas eu à soutenir sa réputation : il a été interdit à ce beau pays, plus industrieux qu'on ne le pense, de nous envoyer ses produits.

Combien d'artistes ou d'amateurs ont fait résonner admirablement les cordes des instruments dont ils jouent, sans avoir réfléchi à la confection de ces corps sonores si précieux, et qui seront toujours le trésor inépuisable des richesses de l'orchestre! La plupart ne se doutent pas le moins du monde de tout ce que les opérations malpropres et même dégoûtantes de l'art du boyaudier

[1] Voyez plus haut, p. 112.

exigent d'intelligence et d'attention pour donner naissance à tant de merveilles qui nous charment délicieusement.

On se sert, pour la confection des cordes d'instruments, de boyaux de mouton dégraissés, dont on dégage la membrane muqueuse et la membrane péritonéale pour ne conserver que la membrane musculaire. L'opération du ratissage doit être faite avec le plus grand soin, car c'est d'elle surtout que dépend la bonté future de la corde. Les boyaux ainsi dégagés sont mis dans une eau dissolvante. Quand on les en retire, ils ne peuvent être maniés qu'avec beaucoup de précautions. Ils sont étirés et fixés par l'ouvrier sur un châssis, avec une tension très-légère ; car, à défaut de cette précaution, ils casseraient. Sans les en retirer, on les tord au moyen d'un rouet ; on se borne d'abord à quelques tours de roue en promenant la main dessus pour maintenir l'égalité et se rendre compte du degré de torsion. Quand on a tordu ainsi tous les boyaux que supporte le châssis, on l'expose à une vapeur de soufre dans un appareil appelé pour cette raison *soufroir*. On l'en retire au bout de deux ou trois heures, et l'on frotte sur les cordes avec force au moyen d'une tresse de crin. Elles subissent alors une seconde torsion par le procédé indiqué il y a un instant, et sont de nouveau remises au soufroir. En les en ôtant on les met sécher, et il ne reste plus qu'à les frotter avec de l'huile d'olive.

Je n'ai indiqué ici que très-sommairement des opérations qui, je le répète, n'aboutissent à bien que si elles sont faites avec les plus grandes et les plus continuelles précautions. A mon avis, la supériorité des cordes de Naples ne tient pas seulement à la manipulation, mais grandement aussi à la qualité des intestins, qui n'appartiennent point à des moutons engraissés comme le sont les nôtres, mais d'ordinaire à de jeunes agneaux.

L'Autriche, ou pour mieux dire l'État vénitien, a envoyé des cordes de bonne qualité dues aux fabriques de MM. Venturini, de Padoue; Priuli, de la même ville; Indri, de Venise ; et Marini de Vérone. Un autre Italien, M. Legradi, en fabrique à Cronstadt, en Transylvanie. On distingue encore, dans les produits de Bavière, les cordes de MM. Ress, de Munich, et Riedinger, de Siebeldingen.

L'Exposition française conserve à cet égard toute son impor-

tance. Outre MM. Savaresse père et fils, nous remarquons les cordes dites *acribelles*, qui ont la prétention de remplacer *avec avantage* les cordes de Naples et les cordes de soie. Cet *avec avantage* me paraît de trop pour ceux qui sont au courant des choses. Elles sont, dit-on, fabriquées par des procédés mécaniques et chimiques d'une grande perfection et *toutes identiques*. Elles ont encore une infinité d'autres qualités (du moins dans le prospectus qui se distribue), et surtout celle de pouvoir monter de trois tons sans rompre. Je dois ajouter que plusieurs violonistes de Paris, en tête desquels se trouvent MM. Alard, Girard, Maurin, ont attesté la bonté de ces cordes. Cependant, ils disent tous qu'ils les ont *essayées*, mais non qu'ils les ont *adoptées*. Peut-être attendent-ils. J'en fais autant.

Puisque nous en sommes sur les instruments à cordes, l'on est venu me dire avec beaucoup d'appareil que les éclisses des violons de M. Lapaix, dont j'ai parlé avec éloges à ma Deuxième Visite, n'étaient point en bois de bout; puis l'on s'est ravisé, et l'on m'a dit qu'elles n'étaient point d'une seule pièce. J'ai voulu vérifier le fait, et je puis assurer que je ne m'étais point trompé, et que dans les instruments présentés par M. Lapaix de Lille, les violons, alto et violoncelle par lui exposés ont bien les éclisses en bois de bout et d'un seul morceau pris dans l'épaisseur du madrier.

Un dernier mot au sujet des instruments à cordes. Il sera pour cette bonne et honnête guitare. Laissez-moi la regretter encore une fois, en vous citant les guitares à double manche construites en Autriche et au moyen desquelles on a plus d'étendue dans la basse, puisqu'en doigtant à l'ordinaire sur le manche principal, il reste sur le second des cordes à vide que l'on fait résonner, s'il est besoin, sans que la manœuvre de l'instrument en soit troublée, la main gauche agissant avec la plus parfaite liberté entre les deux manches.

Je disais à ma Dixième Visite que M. Scheler de Cobourg était le seul qui eût eu l'idée d'exposer en manuscrit un ouvrage sur la musique. C'est une erreur. Outre quelques *Méthodes* d'instruments, on trouve aussi, parmi les exposants bavarois, M. Baumgartner, de Munich, qui présente une *Histoire de la notation musicale*. Je suis obligé de confesser qu'elle consiste en un tableau

fort incomplet qui ne contient que des renseignements très-vulgaires.

En ce sens, M. Lahausse d'Issy, qui n'est pas le même que M. La Hausse, inventeur du *clavigrade*, dont j'ai parlé dans ma Huitième Visite, doit être mentionné pour ses grands tableaux destinés à l'enseignement de la musique. Il paraît que leur objet est d'associer à volonté, pour en former un morceau, des fragments isolés, composés chacun d'une mesure.

A l'Exposition, figure aussi, au même titre, M. Chevé, si connu par les outrecuidantes brochures qu'il a publiées contre ceux qui n'approuvaient pas ses procédés d'enseignement musical.

On y voit aussi figurer M. Tapiau, qui même a obtenu un emplacement fort avantageux, et que de bien plus importantes inventions que la sienne lui auront singulièrement envié. M. Tapiau enseigne la musique par le mysticisme. Tout chez lui est symbole et allégorie. Son encens brûle d'ailleurs autant pour les dieux de la terre que pour les puissances célestes, comme le prouvent les paroles appendues autour de son appareil d'enseignement. C'est du reste un prophète au milieu de ses disciples. A eux sans doute sera réservée la haute connaissance de ses doctrines, dont par la suite des temps ils goûteront les fruits.

Le commun des musiciens n'aspire pas si haut, et le public semble marcher dans le même sens. On pourrait même croire que celui-ci s'attache assez souvent au simple matériel de l'art, à en juger par la quantité si considérable d'instruments *mécaniques* qu'offre l'Exposition. Depuis les instruments joujoux, grossièrement construits, jusqu'aux orgues et pianos à cylindre, il y en a de toutes les formes, de tous les timbres et de toutes les dimensions. Au milieu d'une multitude de boîtes à musique, on en distingue qui sont construites avec une perfection vraiment étonnante et dont le son est plein de charme; mais *cui bono?* Cela est sans doute bon pour ceux qui les vendent, et c'est assurément l'essentiel.

Quelquefois cependant les instruments mécaniques ont plus d'utilité. Ainsi, j'ai mentionné dans ma Sixième Visite l'antiphonel de M. Debain [1], parce qu'il peut recevoir une application impor-

[1] A la page 65.

tante dans les églises où l'on n'a point d'organistes. C'est ainsi et uniquement dans le même sens que je dois dire un mot de la musique *percée* de M. Martin, de Courteuil. Prenant à l'inverse le système des pointes de notation dans les instruments à cylindre, il présente à l'action de son mécanisme des parties vides au lieu de parties saillantes. A cet effet, il enlève sur de larges feuilles de papier préparées en conséquence les places correspondantes au degré et à la durée à obtenir ; la note alors se fait entendre à mesure que se présentent les parties vides.

Les pays où de pareils instruments peuvent être mis en usage ne sont guère fréquentés par les musiciens, qui ainsi n'auront point à les entendre. Pour peu d'ailleurs que l'on trouve dans la contrée un organiste qui fasse tant bien que mal le service, n'eût-il pas une intelligence musicale supérieure, il y aura toujours avantage à le prendre. Machine pour machine, autant celle-ci que l'autre.

TREIZIÈME VISITE.

La musique militaire. — Saxhorns et saxophones. — Cornet-Clairin. — Cornet omnitonique — Clarinettes en cuivre. — Quinton. — Flugcors et hélicors. — Trompette à écho. — Müllerphone. — Instruments de téléphonie. — Le venusium, le victorium et le palladium. — Procédés ordinaires de la fabrication des instruments de cuivre. – Procédés de M. Besson. — Les timballes et les taroles.

Chacun son goût. Nulle difficulté pour moi d'avouer que je ne suis aucunement belliqueux, et que je préfère de beaucoup la musique civile à la musique militaire. Cette manière de voir s'est fortifiée en moi de plus en plus en ces derniers temps, où l'on semble s'être proposé d'écarter successivement des musiques ou orchestres de l'armée tous les instruments à vent d'un caractère bien établi pour n'y plus recevoir que des instruments en quelque sorte douteux. Que l'on admît du nouveau, d'accord; mais pourquoi exclure l'ancien sans le remplacer en aucune sorte? Voyez les régiments allemands, dont le chiffre habituel est de soixante-douze musiciens : vous y trouvez des clarinettes dans tous les tons, même de petites clarinettes en *la* bémol qui, entendues de près, vous percent le tympan comme si elles n'étaient faites que pour cela, mais qui à distance font bon effet. Vous y rencontrerez des petites flûtes, des flûtes-tierces, des flûtes-quintes et des flûtes ordinaires; des hautbois, des bassons, des contre-bassons, si essentiels et d'un si bon résultat; puis tous les instruments de cuivre par famille, tous les trombones, et enfin, comme intruments de percussion, des timbres, des pavillons chinois, des triangles, cymbales, grosse caisse, caisse longue ou roulante et caisse ordinaire.

Chez les Allemands, amis de l'ensemble, mais qui veulent y

trouver la variété, on ne se figure pas qu'il y ait dans tout ceci quelque chose d'inutile, comme on se l'est étourdiment imaginé en France, où l'on n'a pas senti que de la différence et de l'originalité des timbres naissait le véritable agrément de la musique militaire, et qu'à moins de réduire le tout à de simples fanfares, la monotonie d'un orchestre où l'on entend que des clarinettes et des cuivres est réellement insipide.

Et remarquez-le bien, c'est le moment où dans les régiments l'on s'est à peu près réduit à la musique arrangée, que l'on a choisi pour supprimer la variété des timbres. Il s'agissait de représenter le mieux possible un orchestre complet, et l'on a pris à tâche d'appauvrir le plus possible celui qui était destiné à en donner une idée.

Beaucoup de monde au reste sait dans quelles vues, dans quel intérêt et d'après quelles autorités ont été prises ces antimusicales décisions [1].

Le bon de l'affaire, c'est que parmi les raisons mises en avant pour en arriver à ce beau resultat, on a donné celle du perfectionnement récent de certains instruments de cuivre. C'est tout comme si d'un perfectionnement apporté dans la confection des ciseaux, on concluait que les couteaux sont devenus inutiles.

Il a été si longuement parlé des instruments de M. Sax, particulièrement dans la *Revue* et *Gazette musicale*, M. Sax a mis en mouvement tant de monde, et du plus gros, pour prôner ses instruments que (veuillez me pardonner la conclusion) j'aurais aussi beaucoup de choses à en dire ; mais comme mon opinion, sans être personnellement contraire à M. Sax, pourrait n'être pas de tout point conforme à beaucoup de celles qui ont été émises, et que

[1] Elles datent des dernières années du règne de Louis-Philippe ; toutes sont parties du ministère de la guerre sans que l'on ait consulté aucun corps musical compétent, ni même aucun individu capable de donner son avis dans un sens différent de celui que voulait avoir le ministère. Le directeur du Gymnase musical, supprimé depuis, s'y opposa constamment et de tout son pouvoir. Trop long serait de conter ici toute cette histoire. Il suffira de dire qu'à la révolution de Février 1848 on reprit un instant la voie du bon sens, et les musiques de régiment furent remises sur l'ancien pied ; mais en 1852, la chance ayant tourné, le ministère de la guerre trouva bon de se faire encore une fois ministère de la musique. Si quelques gens y ont gagné ce que l'art musical y a perdu, ils doivent être aujourd'hui fort riches.

le moment où l'Exposition va se fermer et où vont par conséquent cesser mes visites, serait mal choisi pour engager une polémique, je rappellerai seulement qu'à ma première visite j'avais remarqué leur absence. Elle venait de ce que M. Sax se trouvait l'un des privilégiés du retard ; il a depuis disposé tous ses produits dans une place fort apparente. Il s'en trouve qui semblent destinés au royaume des géants, et d'autres qui paraissent appartenir à l'empire des Pygmées, en établissant cette distinction sur tous les degrés de l'échelle générale des sons[1].

M. Sax a eu la gloire d'imposer son nom à deux familles d'instruments : 1° les *Saxhorns*, c'est-à-dire *cors-Sax*. On a rejeté cette dernière dénomination sans doute parce qu'elle eût été com-

[1] Quelque modérée, quelque retenue et même quelque détournée que fût cette expression de ma manière de voir, elle a grandement scandalisé un très-riche amateur, devenu fort influent depuis qu'il n'est plus artiste, et actionnaire, dit-on, de la maison Sax pour l'énorme somme de 200,000 francs. Il avait annoncé l'intention de me répondre, j'annonçai celle de répliquer, de sorte que nous nous sommes tus l'un et l'autre. Aujourd'hui, mon opinion ne peut plus être nuisible à M. Sax, car il a obtenu la *grande médaille d'honneur*, je puis donc ici la manifester en deux mots. Je ne saurais mieux comparer l'effet des instruments Sax qu'à ces voix de chantres de village qui, au lieu de prononcer par exemple *a*, prononcent *oa*, *oua*, *ua*, et croient ainsi produire beaucoup plus de son. C'est là ce qu'ont, selon moi, de véritablement caractéristique les familles d'instruments de nom nouveau qu'il est parvenu à faire adopter partout où quelque influence extérieure lui est venue en aide. —Mais un fait tout particulier est le phénomène qui se manifeste dans toutes les musiques régimentales organisées par les soins de M. Sax ou de ses adhérents, lorsque les clarinettes unissent leurs sons aux étranges émissions des instruments de basse et des instruments intermédiaires résonnant à la façon de M. Sax ; chose étrange, accompagné de la sorte, et quelque habiles que soient de part et d'autre les exécutants, l'effet des clarinettes n'est plus que celui du piaulement des oiseaux de basse-cour. — Je ne sais aussi par quelle fatalité je n'ai jamais pu entendre une réunion des instruments dits Sax, qui se trouvât d'accord. Au reste, lorsque dans les derniers jours de l'Exposition, les entrepreneurs eurent la malencontreuse idée de donner un concert formé de ces malencontreux instruments, je vis le peu de monde qui était venu pour les entendre se sauver à l'envi et ne trouver un abri que dans la salle des machines. Pour l'acquit de ma conscience, j'eus le courage de demeurer là, presque seul, et dans la position d'un malade à qui l'on fait une douloureuse opération, mais, je dois l'avouer, je souffris tant que, lorsque ce fut fini, je résolus bien de n'y être plus pris et de ne plus assister dorénavant à de pareils concerts sans au préalable avoir eu la précaution de me faire éthériser.

prise du premier coup; 2° les *Saxophones* [1] ce qui signifie instruments *sonnant le Sax*, ou sonnant à la *manière de Sax*. M. Sax a obtenu pour récompense de ses travaux la fourniture de plusieurs régiments formés en ces dernières années, ce qui prouve que ses inventions ou innovations ont obtenu d'imposants suffrages au ministère de la guerre, où sans doute se trouvent beaucoup d'oreilles éprouvées par le canon [2].

D'autres facteurs recevront sans doute aussi des encouragements, et selon mon habitude, j'appelle, puisque l'occasion s'en présente, l'attention sur un fabricant de province dont l'établissement a été fondé depuis quinze années seulement, avec le noble espoir de relever la facture des instruments de cuivre dans la ville de Strasbourg, où par le passé elle avait été très-florissante. Je veux parler de M. Roth, dont je vous ai déjà signalé la clarinette *sans trous* et la flûte d'*amour* [3].

Ne pouvant m'arrêter sur toute sa riche exposition, je m'atta-

[1] On m'a raconté que quelqu'un lisant ce passage à un de ses amis sur un exemplaire mal tiré prononça *cacophones*, puis se reprit aussitôt; l'auditeur eut la méchanceté de lui dire qu'il n'avait que faire, la première appellation se comprenant à merveille.

[2] Un livret qui depuis trois ans paraît au mois de janvier sous le titre d'*Almanach musical*, contient un article sur l'Exposition des produits musicaux, écrit par M. Schiltz, artiste fort compétent à cet égard. Voici comment il s'exprime au sujet de toute cette saxophonie : « Que dire de M. Sax, ce musicien-fabricant belge, qui a été soutenu dès son arrivée en France par toutes les sommités artistiques, guerrières et administratives, et auquel, pour comble de bonheur, tous les facteurs d'instruments ont fait des procès en nullité de brevets; par contre-coup, il a riposté par une multitude de procès en contrefaçon. Voilà dix ans que cela dure, et cela durera encore dix ans. Tous les journaux annoncent ces procès à grands renforts de trompes. Vaincu ou vainqueur, toutes ces réclames judiciaires ont profité à M. Sax. La preuve, c'est que sous tous les gouvernements M. Sax a été médaillé, décoré et fournisseur spécial. Aujourd'hui, il est facteur de la *maison militaire*. Avec les capitaux et les protections dont M. Sax a disposé, la moindre intelligence commerciale aurait gagné depuis dix ans plusieurs millions. Mais M. Sax, avec toutes ses médailles, toutes ses décorations, toutes ses protections et son habileté, a trouvé moyen de se ruiner. » Il y a ici une erreur à relever : c'est que parmi les *sommités* qu'il énumère, M. Schiltz n'aurait pas dû comprendre les sommités *artistiques*. Il n'est pas non plus exact de dire que M. Sax *s'est ruiné*.

[3] Voyez plus haut, p. 117.

cherai à ce qu'elle semble offrir de plus nouveau. Remarquez-y d'abord le *cornet-clairin* ou *clarino*, puisque les terminaisons françaises semblent répugner à ceux qui ont la prétention de créer des mots nouveaux. Cette innovation est le résultat d'une question adressée à M. Roth pour savoir s'il était possible de construire un instrument réunissant les conditions du cornet et du petit bugle ou bugle soprano. Après quelques essais qui ne parurent pas satisfaisants, le facteur strasbourgeois termina l'instrument exposé, sur lequel l'artiste, du moins l'inventeur nous l'assure, peut sans quitter l'embouchure jouer alternativement du bugle et du cornet; d'où il résulte que les passages trop difficiles sur celui-ci sont exécutés sur celui-là.

Le cornet *omnitonique* à cylindres a l'avantage, au moyen de simples coulisses mues par un ressort, d'obtenir tout changement de *ton* possible. Ainsi disparaît pour l'exécutant l'embarras des tubes détachés destinés à mettre l'instrument dans tel ou tel mode, et il acquiert la facilité de jouer dans tous les tons en n'ayant jamais plus d'un accident à la clef. L'utilité de l'application aux clairons d'un système semblable sera peut-être encore plus généralement comprise et plus vivement sentie.

Comme tant d'autres, M. Roth avait vu avec regret bannir plusieurs instruments des musiques de cavalerie, sous prétexte de la mauvaise confection des clarinettes en cuivre. Il s'est efforcé d'en construire qui fussent de nature à réhabiliter l'instrument proscrit. Il a donc fabriqué une petite clarinette en *mi* bémol et une clarinette en *si* bémol, établies l'une et l'autre sur le système Boehm et d'une seule pièce. Il offre aussi des cors de cavalerie combinés d'une autre manière, et enfin un *quinton*, instrument nouveau destiné à en remplacer plusieurs autres dans les petites musiques, où l'on ne peut aisément compléter l'ensemble.

Voilà bien des inventions, mais ce à quoi doit aussi s'appliquer M. Roth, c'est à obtenir des instruments qui, quant à la qualité des sons et à la facilité d'émission, se rapprochent de ceux des bons facteurs de la capitale. Le débit en est assuré, car dans les départements de l'ancienne Alsace et autres départements voisins, les jeunes gens ont conservé le goût des instruments à vent, et ils s'assemblent fréquemment dans des réunions d'harmonie formées en raison des ressources de l'endroit. Or, il importait fort que

pour l'achat des instruments ils pussent en trouver de bons qui ne leur coutassent pas trop cher. C'est donc à M. Roth de mériter qu'ils ne s'adressent pas ailleurs que chez lui. Le développement de sa maison se combine avec la fondation à Strasbourg d'un Conservatoire, dû aux soins de l'autorité municipale, et qui, dans une contrée aussi amie de la musique que le sont les départements du Haut et du Bas-Rhin, ne peut manquer d'arriver promptement à un haut degré de prospérité.

L'Allemagne possède en ce genre des fabriques importantes d'instruments de cuivre, comme le prouve l'exposition autrichienne. Les *flugcors* et les *hélicors* de M. Stowaser sont de beaux instruments, de dimensions fort diverses, que je regrette fort de n'avoir pu examiner au point de vue de l'étendue, de la justesse et de la sonorité.

Je ne sais si tout le monde reconnaîtra l'utilité de la trompette *à écho* de M. Bräutigam, de Dusseldorf, mais on ne contestera pas celle de la trompette chromatique, qui, du reste, se fabrique aujourd'hui presque partout, mais d'après des procédés divers.

On en trouve sans doute de telles chez M. Müller, de Lyon, l'un des fabricants de province des ateliers desquels sortent le plus d'instruments.

Du moment que M. Sax avait décoré de son nom les instruments par lui confectionnés, il était impossible que d'autres facteurs n'en fissent pas autant. Aussi, de même que nous avons des instruments *sonnant le Sax*, nous avons maintenant en instrument *sonnant* le *Müller*, le *müllerphone* (il fallait au moins dire *müllerophone*) qui me semblent être à peu de chose près un basson avec anche à l'ordinaire, bocal et pavillon en cuivre, ce dernier plus développé que ne l'était celui que l'on ajoutait il y a quelque temps aux bassons vulgaires, et auquel on a renoncé. La nouveauté du müllerphone consiste dans la disposition des clefs. M. Müller mérite, du reste, d'être encouragé, car il est un de ceux qui par leurs travaux constatent que toute la France n'est pas à Paris ; et pour mon compte, tout parisien que je suis (je ne dis pas cela pour me vanter), j'aime assez qu'un provincial me rappelle de temps en temps que si l'on trouve dans cette ville à peu près tout ce qu'il y a de mieux, on y rencontre aussi à peu près tout ce qu'il y a de pire.

Il faut croire qu'à l'égard des instruments en cuivre, la province offre plus de ressources qu'on ne le suppose, car nous trouvons des exposants tels que M. Cassine, qui en fabrique à Bayeux, ville renommée par son chanvre dans le temps où l'on ne connaissait pas le calicot, et qui doit aujourd'hui s'en tenir à son beurre et à sa cathédrale

A Paris, comme chacun sait, les facteurs d'instruments en cuivre abondent, et l'état actuel des choses n'a pu que donner du développement à leur industrie. On distingue d'abord (honneur aux anciens!) la maison Halary, qui, entre autres travaux, paraît avoir suivi une spécialité d'instruments pour la *téléphonie.* On sait que ces instruments ont pour objet la transmission de signaux combinés aux moyens de l'ouïe, de même que la télégraphie les communique aux yeux là où l'on ne possède pas encore la télégraphie électrique.

Une autre fort ancienne maison de la capitale, bien connue des vieux artistes, est celle de M. Delabbaye. Il offre au public des instruments où il fait entrer un métal nouveau qu'il nomme *venusium* : cela veut-il dire métal de Vénus? Cette belle, antique et indulgente déesse aurait-elle pris goût au cornet à pistons? On l'a souvent représentée sortant d'une coquille : quelque peintre n'aurait-il pas eu idée de la représenter sortant d'un de ces gros ophicléides, où en effet elle entrerait sans peine tout entière?

Quelle qu'en soit la nature, le *venusium* de M. Delabbaye empêchait sans doute de dormir M. Michaud, et il n'a retrouvé le sommeil qu'après avoir fabriqué des instruments en *victorium*. Je souhaite fort que ces métaux de création nouvelle soient le *palladium* des inventeurs. Qu'ils aient donc soin de ne pas se le laisser enlever.

M. Petit annonce des pistons d'un nouveau système. L'Association des facteurs d'instruments de cuivre[1] continue à fabriquer, mais n'ose pas se lancer dans les innovations, et l'on en peut dire autant de M. Gauthrot, successeur de Guichard, qui a donné une

[1] J'ai remarqué que, dans le catalogue de l'Exposition, on a évité avec affectation de désigner sous ce nom d'*association* les compagnies d'ouvriers réunis pour exploiter une industrie, et à qui l'on a, depuis 1852, défendu de s'intituler associations *fraternelles* ; elles sont, dans le livret, désignées comme une raison sociale *Un Tel et Cie*.

grande extension à ses ateliers et étendu son industrie aux instruments en bois et aux instruments à cordes. Ne craint-il pas que sa spécialité n'en souffre? Ces grands établissements où l'on fait des choses si diverses finissent souvent par ne plus fournir que diverses médiocrités et tournent à la pacotille[1]. Il me semble que c'est déjà beaucoup de s'occuper de toutes les familles des instruments de cuivre.

Ce n'est pas que l'opération matérielle dans la confection des instruments métalliques soit fort compliquée; il est même facile de l'exposer en peu de mots. D'abord il faut dire qu'au point de vue vulgaire, le facteur ne diffère en rien du chaudronnier : Ses procédés sont exactement semblables, et voilà pourquoi dans le temps des corporations, ces deux états n'en faisaient qu'un. On doit même remarquer que le chaudronnier cherche dans son travail des formes très-variées et très-détaillées, par exemple, pour des vases quelconques, des bouillottes, des moules à gâteaux, etc.; seulement il n'est pas ici besoin d'une rigoureuse précision parce que le but est atteint sans elle. C'est au moment où l'exactitude devient nécessaire que la facture laisse la chaudronnerie en arrière. Aussi l'ouvrier facteur est-il dès le principe soumis à des conditions qui exigent de sa part un soin et une aptitude qu'on ne demande pas à l'ouvrier chaudronnier.

[1] Depuis quelque temps il s'est manifesté dans plusieurs industries une tendance absorbante qui consiste, à rassembler des capitaux considérables pour détruire des établissements rivaux, et dominer non point par la supériorité des produits ni par l'abaissement de leur prix, mais par l'impossibilité où l'on met tout ce qui n'est pas soi d'arriver à un succès quelconque. On appelle ensuite cela des entreprises *colossales*. On en a vu surgir en ces derniers temps un certain nombre de ce genre. Tant pis, mille fois tant pis. Les établissements semblables, dont les meneurs ne sont pas toujours, il s'en faut, des *colosses* d'intelligence font aux autres fabricants, et surtout aux débutants, quelles que soient leur aptitude et leur ardeur, une concurrence si redoutable que ceux-ci se découragent et abandonnent toute idée de progrès et de perfectionnement ; trop heureux encore s'il leur est permis de végéter dans l'ombre, pris en pitié par la *grande* et insolente *industrie*, sans cesser, pour cela d'exciter chez celle-ci une basse, envieuse et incessante jalousie. D'un autre côté, ces *colosses* à tête d'or et à poitrine et bras d'argent, comme celui de Daniel (chapitre II, p. 32), comme lui aussi ont presque toujours des pieds d'argile; ils sont renversés par la pierre qui a roulé accidentellement de la montagne ; leur chute est encore un désastre, et c'est alors seulement que l'on connaît toute l'étendue du mal qu'a produit leur calamiteuse existence.

Dans la fabrication des instruments, on emploie de préférence le laiton ou cuivre jaune; les essais faits sur le cuivre rouge n'ont point réussi, sans que l'on puisse trop dire pourquoi; le principal motif doit être que celui-ci est plus cher que l'autre. On n'a guère employé le cuivre rouge que pour les cymbales.

La première difficulté consiste dans l'amincissement du métal, qui, pour laisser aux instruments la légèreté voulue, doit être réduit à l'épaisseur d'une feuille de papier dans toute l'étendue du tube, quel qu'en soit le calibre; or ce calibre dans la longueur où il se développe, peut avoir un diamètre fort différent; ainsi tel instrument qui au *grain*, c'est-à-dire près de l'embouchure, n'a que $0^{m},004$, aura au *tonnerre* ou pavillon 2 décimètres ou davantage.

Le calibre étant donné, l'ouvrier coupe les pièces, les soude dans leur longueur et en forme des tubes qu'il reforge sur un mandrin long et rond fixé d'un bout dans la muraille. Il s'agit ensuite de contourner ces tubes en leur donnant la forme convenue.

Pour y parvenir on graisse intérieurement le tube et l'on y coule du plomb qui s'y refroidit. Cette opération ayant donné au cuivre un point d'appui suffisant, on travaille le tube au marteau ou au maillet jusqu'à ce qu'il arrive à la courbure désirée, le plomb soutenant le laiton et l'empêchant de se déchirer quand on le frappé. Arrivé au point voulu, on approche le tube du feu et l'on en fait couler le plomb, puis l'on nettoie l'intérieur du mieux possible. On a essayé plusieurs moyens d'éviter l'usage du plomb qui, en effet, a l'inconvénient de laisser parfois quelques-unes de ses parcelles adhérer à la paroi intérieure, en dépit de la graisse mise pour y obvier, mais on n'a jusqu'à présent trouvé rien de convenable à lui substituer pour obtenir le contournage.

Il ne reste plus alors, si l'instrument n'est pas d'une seule pièce, par exemple s'il a des coulisses ou des pistons, qu'à convenablement assembler toutes les pièces. Le pavillon, qui dans presque tous les instruments de cuivre est toujours fort évasé par rapport au diamètre du tube, forme habituellement un corps séparé. Les pièces qui se rapportent ainsi s'ajustent les unes aux autres à frottement doux, de manière à ne laisser à l'air aucun passage.

La construction des instruments métalliques donne naissance à une foule de questions qui n'ont point encore été traitées par les acousticiens, et, s'il faut tout dire, bien qu'elle ait pour prin-

cipe fondamental la résonnance du corps sonore, qui, en cette circonstance, est l'air lui-même introduit dans un tube sous de certaines conditions, il se présente un si grand nombre d'accidents et de combinaisons étranges, que la théorie de la plupart des instruments de cuivre est encore à établir. Celle même qui paraît la moins compliquée, la plus naturelle et la plus facile, c'est-à-dire celle du trombone, où un tube de diamètre égal dans presque toute sa longueur varie de ton en raison de l'allongement obtenu au moyen d'une coulisse, n'en donnerait pas moins lieu à une foule de réflexions.

C'est une opinion fort répandue de croire que, sauf le contournage, le tube d'un cor, par exemple, correspond en longueur à un tuyau d'orgue fournissant le même degré. Cette relation ne saurait être exacte, parce que le tube du cor s'évase en approchant du pavillon, tandis que dans l'orgue les tuyaux évasés eux-mêmes, tels que ceux de la trompette, présentent cette forme en cône régulier.

On demande aussi comment, pour les instruments qui en seraient susceptibles, on ne fait pas usage d'un tube droit, puisque l'on a reconnu depuis longtemps que l'adoucissement des courbures donnait à l'instrument un son plus éclatant, et que cet éclat serait bien plus vif encore sur un tube droit. Sans doute il en serait ainsi ; mais il en résulterait la nécessité d'une bien plus grande dépense d'air, et souvent les poumons de l'exécutant n'y suffiraient pas. D'un autre côté, il est certain que les courbures trop angulées produisent un son sec et heurté ; toutefois certains instruments, tels que la trompette ordinaire ou le cornet, peuvent y trouver de l'avantage, en raison de la musique qui leur est destinée. C'est ainsi que dans l'orgue personne ne songe à élargir les tuyaux du *cromorne*, dont le diamètre est hors de proportion avec la longueur, parce qu'il en résulte un son spécial qui n'est pas dépourvu de caractère.

Une autre particularité, fort peu connue, des instruments de cuivre c'est que, comme je le disais il y a un instant, aucune théorie régulière et complète n'existant pour la *perce*, c'est-à-dire pour les dimensions intérieures du tube dans toute sa longueur, il en résulte que souvent le moindre accident rend l'instrument défectueux ou en corrige par hasard les vices ; que parfois

deux défauts se compensent l'un l'autre, ou bien qu'en perfectionnant un premier degré vous en viciez un second et réciproquement. Ainsi, qu'un cor se trouve bossué par une circonstance quelconque, tel ton deviendra faux ; et si en le réparant un coup de marteau gauchement donné amène une autre bosse, la première pourra corriger la seconde, et ainsi dans plusieurs combinaisons.

Telle avait été jusqu'à ces derniers temps la facture des instruments de cuivre. Tout s'y passait au hasard, sans autre base fixe que l'imitation d'un instrument précédent, et lorsque l'on avait cru réussir, souvent l'on s'était trompé ; il en résultait que sur vingt cors, par exemple, livrés à un essayeur, il s'en trouvait un ou deux de bons qui étaient mis de côté et vendus en conséquence. Il advenait du reste ce qu'il plaisait à Dieu, c'est-à-dire qu'ils tombaient dans les mains de pauvres musiciens qui s'en servaient de leur mieux, et souvent couvraient les défauts à force d'habileté et d'efforts de lèvres, le tout pour la plus grande gloire du facteur.

Un de ces hommes qui ont le bonheur dès leurs premiers pas dans la vie de tomber précisément sur la spécialité à laquelle leur nature les destine, a enfin résolu le grand problème en plaçant la construction sur des bases inattaquables. M. Besson était dès l'enfance l'homme de son état. Mis en apprentissage à l'âge de dix ans, il passait ses heures de repas à faire des essais et des expériences de toute sorte, avant même de pouvoir se rendre compte de ce qu'il observait.

Quand il fut ouvrier, mille idées d'amélioration l'assiégeaient, et ce fut bien autre chose lorsque, âgé seulement de dix-huit ans, il parvint à s'établir. Je ne puis m'arrêter sur plusieurs inventions partielles auxquelles son nom restera; mais ce qui lui assure par-dessus tout une gloire durable, c'est l'idée qui donne désormais à la facture des principes fixes et que chacun pourra par la suite facilement employer.

L'impossibilité d'obtenir une parfaite uniformité dans les instruments par les procédés ordinaires étant bien constatée, il y avait deux choses à trouver : 1° une règle fixe pour la proportion et le développement des tubes dans chaque instrument ; 2° un moyen certain et universellement applicable pour l'observation

de cette règle. M. Besson a obtenu la première à la suite de bien des veilles, de calculs sans nombre et d'une multitude d'essais ; il a étudié par *centième de millimètre* les différents diamètres et le développement progressif, mais inégalement réparti, des tubes où est lancée la colonne d'air productrice du son ; il en a relevé les différentes dimensions avec la patience la plus attentive, avec le soin le plus minutieux. Les principes étaient dès lors établis.

Il fallait en faire l'application, et ici elle ne pouvait être obtenue que par un moyen mécanique. M. Besson a reporté sur des mandrins coniques en acier tous les calculs relevés sur le creux des tubes, en sorte que la forme extérieure de ces *mandrins-perçoirs* correspondît avec la plus grande précision à la paroi intérieure des tubes. Ces derniers, travaillés d'abord à la main par le procédé ordinaire, sont ensuite appliqués sur le mandrin et passés dans une épaisse filière en métal composé et dilatable, dont la résistance est encore augmentée et régularisée par un fil de cuivre formant autour des trous de la filière une petite hélice ; le mandrin est fixé à une pince, puis tiré et forcé à travers la filière au moyen d'une manivelle à fort engrenage. Le tube adhère ainsi au mandrin dans toute son étendue et dans la moindre de ses parties ; toutes les petites inégalités des deux parois, nées du martelage ou de la soudure, disparaissent, et l'on obtient une parfaite identité entre les pièces étirées. Il en résulte que toutes les parties d'un instrument étant ainsi soumises à des mandrins régulateurs, les instruments deviennent à leur tour identiques, et si les proportions des mandrins ont été bien établies, tous les instruments doivent être parfaits. Tel est l'admirable résultat auquel est arrivé M. Besson.

Tout y dépend donc du profil des mandrins ; là se résume le résultat de toutes ses recherches et le secret par lui trouvé de ne produire plus que de bons instruments. Toutefois, il courait encore risque de gâter la perfection des tubes au moment du cintrage. Il y a remédié au moyen d'un appareil fort simple, consistant en modèles pour les différentes courbures et les différentes grosseurs. Ces modèles sont creusés en gouttière à la manière des poulies ; le tube est forcément maintenu à la surface par une vis de pression, de telle sorte qu'au moment du pliage, il ne saurait

rentrer sur lui-même; et l'opération, terminée en un instant, laisse le tube courbé par ce procédé aussi uni dans ses parties cintrées que dans ses parties droites.

Une des premières idées de M. Besson avait été de perfectionner le système des pistons et d'en disposer la construction de telle sorte que la colonne d'air restât continue à l'endroit où s'opère l'action des pistons. Après beaucoup de tentatives, il a si complétement atteint le but, qu'une bille de calibre correspondant à la perce de l'instrument passe dans le corps des pistons aussi bien que dans tous les autres.

Il me resterait à parler des instruments inventés, développés, complétés par M. Besson. J'aurais à décrire ses cornets à quatre pistons, ses clavicors, ses bugles dans différents tons, son cor de cavalerie, sa grande contre-basse descendant une sixte au-dessous de la contre-basse à cordes. Elle date de 1847 et figurait à l'Exposition de 1849. M. Besson lui a donné le nom de *trombotonar*. Mais des détails sur ce sujet me mèneraient trop loin. J'ai dépassé de beaucoup l'étendue ordinaire de mes Visites, et je n'ai pour m'en excuser que leur cessation prochaine.

Il me faut pourtant en finir avec la musique bruyante et signaler tout au moins le nouveau système d'accord pour les timbales imaginé par M. Tempele de Neutitschein en Moravie. Un autre exposant ne me pardonnerait pas de l'oublier : c'est M. Grégoire qui offre au public des tambours de formes diverses, et particulièrement des *taroles*. Savez-vous ce que c'est? Rien autre chose que des tambours ordinaires dont la caisse a fort peu d'élévation. A ce propos, M. Grégoire fait presque autant de bruit que ses instruments pour apprendre au public qu'on a *contrefait* ses taroles. Certes, personne n'est plus que moi ennemi de la contrefaçon; mais, de bonne foi, contrefaire des tambours, c'est-à-dire des morceaux de parchemins tendus, autant vaudrait dire qu'on a contrefait le riz bouilli, la viande rôtie, ou le fromage blanc.

QUATORZIÈME VISITE.

Les orgues d'église. — Symphonista-Guichené. — Panorgue-piano. — Orgue anglais à tuyaux dorés. — Orgue à pistons. — Autres orgues. — Orgue portatif. — Système Nisard. — Orchestrium. — Nouveaux jeux dans les orgues de la maison Ducroquet. — M. Barker et son levier pneumatique.

Il n'est pas, ô mes aimables lecteurs, que vous ne connaissiez la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin : livre excellent, du petit nombre de ceux que Rossini a lus sérieusement. Personne n'était plus digne d'apprécier Brillat-Savarin, personne n'en a mieux profité. Vous y aurez lu sans doute l'anecdote du chevalier de Langeac, invité à souper dans une maison où l'on servit un repas de bonne qualité, mais simple et vulgaire, auquel personne ne toucha sous divers prétextes, tandis que notre chevalier mangeait comme quatre et buvait de même. Dès qu'il eut achevé, parut peu à peu un autre souper composé des mets les plus délicats, des plats les plus recherchés, des vins les plus exquis; l'appétit revint à tout le monde, excepté au pauvre Langeac qui, craignant de mourir d'indigestion s'il mangeait sur nouveaux frais, pensa crever de dépit; ce qui heureusement n'arriva pas.

Eh bien! je me trouve à peu de chose près dans une position semblable. Au moment où se présente la partie de l'Exposition qui, personnellement, m'intéresse le plus, celle des orgues d'église, le directeur de la *Gazette* me fait poliment observer que les portes du Palais de l'Industrie vont se fermer, que j'ai déjà écrit treize grands articles, et que si ce n'était le guignon de ce nombre, il aurait fallu m'en tenir là. Qu'il me permette, je l'en supplie, d'aller jusqu'à quinze : c'est assez me restreindre. Je n'irai pas plus loin et je ferai en sorte de me renfermer stricte-

ment dans mon sujet, ce que, malgré mes efforts, je n'ai pas toujours fait précédemment, parce que je craignais souvent de n'être pas assez compris.

M. l'abbé Guichené, curé à Saint-Médard, dans le département des Landes, offre au public un mécanisme qu'il appelle *symphonista-Guichené*. Je suis las de critiquer les noms mal formés ; je ne m'arrêterai donc pas sur celui-ci. M. Guichené annonce que son but est de mettre l'orgue à la portée de toutes les églises, de fournir un moyen simple, facile et sûr de vulgariser la musique religieuse. Son mécanisme offre des *harmonies fixes* et des *harmonies facultatives ;* il contient *quatre cents* accords ; il *double* et *triple* l'effet de l'orgue ; il a un clavier spécial et un clavier ordinaire ; le *premier venu* peut, par son moyen, accompagner tout le chant ecclésiastique au moyen d'un seul doigt, pourvu qu'il sache seulement *lire la note* (la note du plain-chant) ; il offre aussi l'avantage de la transposition ordinaire et peut s'adapter à toute espèce d'orgue.

Voilà bien des choses, et je tiens d'autant plus à les expliquer que M. Guichené étant d'un pays qui faisait partie de notre ancienne Gascogne, on pourrait ne voir dans son annonce qu'une habitude locale. Comme tous ceux qui ont été imaginés dans un but analogue, son mécanisme consiste en une série de pilotes placés à la surface des touches ordinaires, sur lesquelles ils agissent quand ils sont abaissés par d'autres touches faisant partie d'un clavier superposé. Ce dernier, dans le système de M. Guichené, est composé de *vingt-six* touches ; mais chacune agissant sur plusieurs pilotes, fait, en conséquence, parler à la fois plusieurs notes du clavier inférieur, d'où résulte un accord pour chaque touche. Cet accord peut être majeur ou mineur ; il peut être accord parfait ou accord de sixte, selon qu'il est pris dans une des portions du clavier que M. Guichené appelle *séries*. Des signes placés au-dessus des touches indiquent de quelle manière les accords doivent se succéder. Comme le mécanisme laisse libre le clavier ordinaire, l'exécutant peut, s'il est musicien, jouer une partie sur celui-ci et accompagner au moyen d'un seul doigt en formant des accords sur le clavier spécial. M. Guichené appelle *harmonies facultatives* les accords qui s'établissent à la volonté de l'exécutant en raison de la manière dont il a placé certaines

goupilles ; et *harmonies fixes* les accords que tout le monde obtient une fois les goupilles placées.

L'effet d'orgue *doublé* ou *triplé* consiste simplement dans la simultanéité d'accords entendus à plusieurs octaves. Les *quatre cents* accords ne veulent dire autre chose sinon que l'on peut obtenir différents accords sur chaque degré de l'échelle, ce que tout le monde sait, comme l'on n'ignore pas non plus que ce ne sont pas là quatre cents accords différents. A l'égard de l'harmonie produite dans cette combinaison, je me rappelle qu'il y a déjà un certain nombre d'années j'examinai un système de même genre que l'on nommait, ce me semble, *orgue Cabias*, sans doute du nom de son inventeur qui annonçait la prétention de produire je ne sais quelle harmonie ou nulle ou barbare [1]. M. l'abbé Guichené, qui est musicien, n'est pas tombé dans une pareille aberration. Ceux qui connaissent le plain-chant savent que dans chaque mode les notes se succèdent selon des conditions presque toujours les mêmes; appuyé de cette donnée, M. Guichené a réglé son mécanisme sur une combinaison de l'accord parfait succédant à l'accord de sixte, de manière à éviter les fautes dans le plus grand nombre de cas.

Quant à l'espoir de vulgariser par ce moyen le goût de la musique, et particulièrement de l'harmonie, je souhaite que l'invention de M. Guichené ait tout le succès qu'il en attend. Mais je crains que, pour bien des oreilles rustiques, les accords produits par l'orgue au moyen de son mécanisme ne se présentent que comme un ensemble confus. Pour que l'harmonie soit comprise d'individus peu expérimentés, il faut qu'elle soit bien distincte;

[1] L'orgue Cabias a figuré à l'Exposition de 1834. Je lui ai consacré un article qui se trouve dans la *Gazette musicale* de 1834, n° 25, avec une planche contenant un exemple de la notation que l'inventeur avait imaginée. Cet orgue se jouait avec deux doigts, c'est-à-dire avec un seul doigt de chaque main, l'index de l'une alternant avec celui de l'autre, sur le clavier *simplifié*. Au-dessous de celui-ci il y avait un clavier ordinaire pour les organistes ou autres personnes capables de s'en servir. Le clavier *simplifié* ne rendait que des unissons; les notes de chaque touche étaient renforcées par les mêmes notes des diverses octaves. Plus tard, M. l'abbé Laroque a produit un orgue de même genres ou le nom de *milacor*. C'est dans ce dernier que l'on obtenait des accords par la pression d'une seule touche. Il se jouait également avec un seul doigt de chaque main. (G.-E. ANDERS.)

il faut surtout, autant que possible, qu'ils y prennent part. Ainsi celui qui chantera un air quelconque avec une partie accompagnante exécutant d'autres degrés, comprendra cet effet bien mieux qu'un simple auditeur. Ce n'est pas par d'autres moyens qu'en Allemagne on contracte dès l'enfance l'habitude et l'usage de l'harmonie, pour laquelle les oreilles françaises sont encore si novices.

Le *panorgue-piano* est un instrument dont je veux dire un mot parce que M. Jaulin, son inventeur, est un homme fort ingénieux et fort habile qui s'intitule *facteur d'instruments de musique à anches libres.* Il en a effectivement fabriqué plusieurs de cette sorte, et il expose aujourd'hui le *panorgue-piano.* Pourquoi n'avoir pas dit tout simplement *pianorgue* ou *organo-piane?* C'est un instrument où un jeu d'anches se combine avec le son des cordes du piano de telle sorte qu'ils ne paraissent faire qu'un, mais ayant chacun un mécanisme indépendant, qui leur permet aussi d'être joués séparément, alternativement, et l'un en même temps que l'autre, se servant réciproquement d'accompagnement, puisque les deux mains n'opèrent pas en ce dernier cas sur le même clavier.

M. Jaulin fabrique aussi beaucoup de *concertinas* et *flautinas* (lisez concertines et flûtines). Il y fait usage d'anches qui ne sont pas entièrement libres; un ressort pèse sur elles dans le bas, et donne la facilité d'y obtenir un accord de la plus grande précision.

Vous aurez sans doute remarqué, parmi les produits de l'industrie anglaise, un instrument qui est le plus grand de tous ceux que l'Angleterre nous a envoyés; c'est un orgue à tuyaux dorés de M. Bevington et fils, de Londres, plus agréable encore à entendre qu'il n'est beau à voir.

L'usage de dorer les tuyaux est acceptable pour un instrument de petite dimension placé dans une chapelle, et s'harmonisant avec l'ornementation de celle-ci. Dans une grande église, il me semble peu convenable, parce qu'il répond mal à la majesté du lieu. J'ai vu des orgues dont les tuyaux composés dans les conditions ordinaires, devenaient, sans doute par suite de quelque alliage, jaunâtres avec les années, ce qui de loin leur donnait l'apparence du cuivre et produisait un assez bon effet, préférable assurément à la dorure.

Ce point, du reste, est assez secondaire; mais il est bon de rappeler ici que c'est à l'imitation des organiers anglais que les nôtres ont apporté depuis vingt-cinq ans tant de perfectionnements dans le mécanisme et particulièrement dans la soufflerie; en sorte qu'aujourd'hui la facture anglaise, qui nous avait d'abord fourni des modèles, trouve beaucoup à imiter chez nous. Elle se soutient aussi pour la beauté et le caractère des sons comme pour la régularité et la solidité du mécanisme; l'orgue de M. Bevington, que l'on a moins remarqué que d'autres, parce qu'il n'a pas été joué aussi souvent par des artistes connus, mérite d'attirer l'attention. Il ne coûte que 22,000 fr., et je pense que ce ne serait pas une mauvaise acquisition. Il ne faut pas le laisser retourner en Angleterre.

MM. Claude frères, de Mirecourt, et non pas *Arnault*, comme dit le Catalogue, ont exposé un instrument qui, quant à la composition des jeux, tient de l'ancienne facture. On n'y trouve pour fonds qu'une montre de 8, deux bourdons, l'un de 8, l'autre de 4, et un prestant, puis un grand cornet de 5 tuyaux sur marche, et un plein jeu, également de 5 tuyaux sur marche, avec deux trompettes de 8 et un clairon; pour récit, on n'a qu'un hautbois avec basse de flûte. L'instrument n'a aussi qu'un clavier avec un pédalier de tirasse; il y a, en outre, une pédale d'appel pour l'accouplement des jeux d'anches aux jeux de fonds et une autre pour l'expression qui s'étend à tout l'ensemble.

L'innovation de MM. Claude consiste dans des pistons adaptés à chaque tuyau, qui, de la sorte, reçoit l'air directement pour son propre compte, sans qu'il ait d'abord été introduit dans la *gravure*, c'est-à-dire dans un conduit d'où, dans l'usage ordinaire, il se répartit sur chaque tuyau à mesure que s'ouvre la soupape correspondante. Voilà pourquoi ces facteurs l'ont nommé *orgue à pistons*. Ce système simplifie à de certains égards la construction, puisqu'il supprime plusieurs parties du mécanisme; mais il me semble que MM. Claude font trop grand bruit de cette suppression et que l'ancienne manière n'avait pas tant d'inconvénients qu'ils le supposent; on croirait même, d'après ce qu'ils disent de la nécessité de charger démesurément les soufflets, qu'ils n'ont jamais fait usage des réservoirs où l'air peut être conservé à différentes pressions et se dépenser avec une parfaite égalité, sans qu'il en

résulte aucune dureté dans les claviers. Je ne suis pas non plus bien sûr que les pistons placés à la base des tuyaux remplacent aussi complétement qu'ils le pensent le levier pneumatique de M. Barker.

J'aurais également quelques observations à faire sur la nouveauté du système, comparé à la construction italienne et à quelques essais ou inventions récentes. Mais une discussion sur ce sujet, si intéressant d'ailleurs, me conduirait trop loin. Je me contenterai de dire qu'en 1845, j'ai visité l'orgue de la chapelle sépulcrale des d'Orléans, à Dreux, que M. Aristide Cavaillé achevait alors : j'y ai vu précisément le même système de suppression de la gravure appliqué à des tuyaux qui n'avaient pu être adaptés au sommier. J'ai su aussi depuis que des ouvriers employés pour cette construction étaient passés dans la maison de MM. Claude ; ce qui n'a pas empêché ces derniers d'offrir à M. Cavaillé la cession moyennant rétribution de leurs droits d'inventeurs. Quoi qu'il en soit, l'idée des pistons n'est certainement pas à dédaigner si l'on ne s'en exagère pas l'importance. Il ne faut pas surtout y voir une garantie assurée de l'inaltérabilité indéfinie des instruments. MM. Claude produisent un certificat assez singulier des maire, curé et marguilliers de l'église de Béfontaine, d'où il résulte qu'au bout de deux ans l'orgue à pistons construit par eux n'a eu encore besoin d'aucune réparation. Franchement, beaucoup d'orgues sans être *à pistons* se sont trouvés dans le même cas, et l'on n'a pas trouvé que ce fût là une merveille.

On a souvent entendu pendant l'Exposition, en sortant de la salle principale pour passer dans la rotonde, un orgue placé sur la gauche qui faisait, comme l'on dit, plus de bruit qu'il n'était gros, et par bonheur ce bruit était fort agréable quand l'instrument était sous les doigts d'un homme habile. Ainsi que deux autres plus petits, il appartenait à l'exposition de MM. Stoltz et Schaaf. Sans offrir rien de nouveau quant à la construction, leurs instruments possèdent une puissante sonorité et offrent des détails intéressants. Ces industriels paraissent, en outre, avoir abaissé les prix le plus qu'ils l'ont pu. Leurs tuyaux de métal sont de deux qualités : qualité inférieure, mi-partie plomb, mi-partie étain ; qualité supérieure, un cinquième de plomb sur quatre d'étain. La différence de prix n'est que de 10 p. %.

Un autre facteur dont le nom est encore peu connu, et qui paraît mériter des encouragements, est M. Auguste Boudsocq : après avoir travaillé dans plusieurs maisons célèbres de la capitale, il s'est établi à son compte, et semble appelé à obtenir des succès.

Un mot en passant de M. Müller, l'un de nos plus anciens fabricants d'orgues expressifs, et dont les instruments à tuyaux tournés en bois système Grenié, auraient dû obtenir plus de succès. Il expose un petit orgue de voyage qui s'enferme dans une malle un peu longue à la vérité, mais commodément transportable.

M. Théodore Nisard, ancien organiste à Paris, offre aux amateurs de la musique d'église un « nouveau système d'orgue et nouveau clavier transposant instantanément, sans aucune préparation et d'une manière tout à fait distincte, la musique moderne et le plain-chant. » M. Nisard annonce que son but est la propagation de l'orgue dans les églises, les chapelles, les communautés religieuses, les écoles et les salons. Assurément, rien de plus honorable qu'un tel projet, que du reste semble aussi favoriser la direction actuelle des idées.

Nous voyons avec un extrême plaisir que tout en commençant cette *propagande*, pour me servir de ses propres expressions, il ne présente ses orgues expressives que comme moyen de transition. Il avoue franchement que les orgues de cette espèce ne sont pas celles qui conviennent le mieux à la vraie musique d'église ; mais étant peu coûteuses, d'un transport commode et d'un entretien facile, elles seront pour l'art religieux, dit M. Nisard, « une prise de possession et comme une transition naturelle au triomphe de l'orgue à tuyaux, le seul instrument qui soit digne de l'approbation complète des artistes chrétiens. »

Pour mon compte, je partage entièrement les vues de M. Nisard, et je ne saurais accepter l'orgue à anches libres pour l'accompagnement des voix, que dans l'espoir de lui voir un jour substituer l'orgue à tuyaux. L'application du premier est toutefois acceptable pour le plain-chant exécuté en chœur à l'unisson, et même bien préférable au serpent et à l'ophicléide dont on fait encore usage dans beaucoup d'églises de France.

C'est aussi principalement en vue de l'accompagnement du plain-chant que M. Nisard construit ses instruments, et voilà pourquoi il les a munis d'un clavier transpositeur qui offre vingt-

quatre médiums pour les voix depuis le *ré* au-dessous de la clef de *fa*, jusqu'à l'*ut* dièze au-dessus de la clef de *sol*. C'est un véritable luxe, et il me semble qu'il n'était pas nécessaire de porter la transposition si bas; mais qui peut le plus peut le moins, et, d'ailleurs, on n'a qu'à choisir un instrument où la transposition soit plus restreinte, ce qui amène une diminution de prix.

Tout en applaudissant aux efforts de M. Nisard, je ne puis m'empêcher de reproduire ici une réflexion déjà manifestée dans le cours de ces Visites : c'est le sentiment pénible que l'on éprouve en voyant un érudit tel que lui qui a consumé une grande partie de son existence dans l'étude de vieux livres aujourd'hui oubliés, et de manuscrits qu'on lit moins encore, qui a recueilli de précieux renseignements sur la musique du moyen âge et fait des recherches susceptibles d'éclairer diverses questions musicales, se lancer tardivement dans la carrière de l'industrie, comme un militaire qui passe au service de l'étranger parce que dans son pays on ne lui a pas accordé sur-le-champ l'avancement qu'il méritait. Il est pourtant vrai d'ajouter que parfois ce militaire arrive à une fortune à laquelle il n'eût même jamais aspiré s'il fût resté dans ses foyers.

Il y a longtemps que la maison Merklin, Schütze et Cie, de Bruxelles, jouit d'une assez grande réputation. Elle a exposé un orgue destiné à une église récemment construite à Paris sous le patronage de sainte Eugénie, et qui n'est pas encore achevée. Cet instrument a beaucoup d'éclat; c'est un seize-pieds muni des jeux adoptés par les modernes et, en conséquence, disposés sur trois claviers et un pédalier, avec jeux de combinaisons et accouplements. Cet instrument, à en juger par l'étendue de l'église, péchera plutôt par surcroît que par manque de puissance, reproche adressé en ces derniers temps au nouvel orgue de Sainte-Élisabeth construit par M. Suret; mais, comme je le disais il y a un instant, qui peut le plus peut le moins.

MM. Merklin, Schütze et Cie exposent aussi plusieurs modèles de l'instrument de moindre dimension qu'ils nomment *orchestrium* (j'aurais dit *orchestrion* ou *orchestrin*), et qui, comme le *mélodium* et l'*harmonium* (que de barbarismes!), est à anches libres. Au reste d'autres instruments ont déjà été nommés *orchestrion*.

Cette maison, déjà si considérable, vient de se réunir à un éta-

blissement français dont les affaires sont aussi fort étendues, et dont je n'ai pas encore parlé, celle de M. Ducroquet, qui nous présente, pour son compte et pour clore dignement la liste considérable des instruments fabriqués sous son nom, d'abord l'orgue récemment construit pour l'église de Saint-Eustache, et en second lieu un beau seize-pieds de vingt-huit registres et trois claviers de cinq octaves, avec un pédalier de trente-sept degrés chromatiques. Cet instrument offre le résumé de tous les perfectionnements modernes apportés dans la facture, et je vais indiquer sommairement quelques-unes de ses particularités.

Tous les jeux du troisième clavier ou clavier de récit et tous les jeux d'anches du clavier de grand orgue sont expressifs à l'aide d'une pédale. Jusqu'ici, cet avantage n'avait existé que pour les jeux de récit. Je ne sais si l'on doit approuver l'idée d'une octave de bombarde, destinée, dit-on, à compléter l'effet de l'accouplement des jeux d'anches sur le grand orgue, et j'en dirai autant d'un cornet de nouvelle composition ayant pour objet de renforcer ces mêmes jeux d'anches dans leurs degrés aigus. Il me semble qu'un instrument de cette dimension aurait fort bien supporté une bombarde complète. La distribution des jeux sur les claviers, par rapport aux accouplements dont ils sont susceptibles, me paraît fort bien entendue.

Parmi les nouveaux jeux, la *flûte à pavillon*, déjà introduite dans l'orgue de Saint-Eustache, est très-digne d'attention en ce qu'elle produit un son de caractère tout différent de la flûte ordinaire. L'ophicléide, nouveau jeu à tuyaux de bois, n'était peut-être pas d'une grande nécessité; mais en somme il renforce les fonds, et, placé seulement à la pédale, s'il n'est pas fort utile, il ne nuit à rien. Le jeu de clarinette, qui s'étend à tout le clavier expressif, sera très-vraisemblablement adopté dans toutes les grandes orgues; je le crois encore fort susceptible d'amélioration, mais on ne comprenait pas qu'un instrument si connu ne se fût pas encore fait accorder une place dans l'orgue, qui a successivement admis tous ceux qu'il a pu s'approprier.

Quant au *kéraulophone*, jeu tout à fait nouveau, du moins quant à sa dénomination, je n'en dirai rien pour cette fois, si ce n'est que ce nom signifie, je pense, dans la pensée de l'inventeur, *corne à son de flûte*. Il occupe toute l'étendue du clavier de posi-

tif. J'aurais à parler aussi de quelques suppressions qui m'ont déplu, telles que celle du *cromorne*, dont il ne fallait pas se priver. Je ne suis pas non plus sûr que l'*euphone* remplace complétement la *voix humaine*.

A l'égard de l'effet général, je ne sais si je m'abuse, mais l'instrument de l'Exposition, bien que n'étant qu'un seize-pieds, m'a semblé produire plus d'effet que celui de Saint-Eustache. Est-ce une illusion? est-ce la disposition du local? ou, enfin, est-ce réellement la différence de construction? je ne saurais le dire. Ce qu'il y a de certain, c'est que les deux instruments ont été établis avec grand soin par M. Barker, dont l'entrée dans cette maison, lorsqu'elle existait sous le nom de M. Daublaine, signala le moment où les travaux prirent une véritable importance.

A côté du grand orgue de la maison Ducroquet, M. Barker expose isolément un petit modèle du perfectionnement apporté à son *levier pneumatique*. On sait que celui-ci consiste en un petit soufflet dont l'air, lorsqu'il est comprimé, fait ouvrir la soupape et parler le tuyau dans le moment où l'on presse la touche. On avait trouvé l'action du soufflet brusque et un peu bruyante; M. Barker y remédie moyennant une *soupape modératrice* qui règle l'admission de l'air à l'intérieur du soufflet, et correspond ici aux *soupapes à détente* des machines à vapeur. Elle est dans l'appareil pneumatique représentée par un simple disque obturateur, attaché au soufflet moteur même, et qui ferme au moment voulu la soupape introductrice de l'air. De cette manière, quoique lancé dans ce soufflet avec une force considérable, le vent s'arrête doucement de lui-même, sans secousse et par conséquent sans bruit.

Puisque nous avons nommé M. Barker, rappelons que fort jeune encore, il conçut l'idée première du levier pneumatique et en fit part à un célèbre facteur de Londres qui ne la crut pas susceptible d'être mise en œuvre. Arrivé à Paris, il entra dans la maison Cavaillé. M. Aristide Cavaillé comprit sur-le-champ le parti à tirer de cette idée; il fournit à l'inventeur tous les moyens d'expérimentation possible, et après beaucoup d'essais, le résultat fut enfin tel qu'on l'espérait. Plus tard, M. Barker, mis à la tête des ateliers des maisons Daublaine et Ducroquet, a réellement construit tous les instruments sortis de ces deux maisons. A l'Exposi-

tion de Londres, M. Ducroquet a reçu la médaille d'or et la décoration, ce qui était de toute justice, puisque le jury était censé ne connaître que le nom de l'exposant, sans s'inquiéter s'il était homme de l'art ou simple bailleur de fonds[1]; celui de M. Barker n'a donc pas même été prononcé. Espérons qu'en France, où l'on est mieux au courant des choses, il ne sera pas oublié[2].

[1] Il m'est revenu que l'on avait donné à cette manifestation d'une idée toute simple la plus fausse interprétation et la plus éloignée assurément de ma pensée. Pas plus ici que partout ailleurs je n'ai eu la moindre intention de blesser, en quoi que ce fût, un homme aussi honorable que M. Ducroquet, qui par une sage administration a su relever en quelques années la maison Daublaine, la porter au plus haut point de prospérité, et la céder très-avantageusement. M. Ducroquet n'en a que plus de mérite d'avoir si bien réussi sans être, comme l'on dit, un homme du métier.

[2] M. Barker, à la suite de l'Exposition, a reçu la décoration. Voyez plus loin.

QUINZIÈME VISITE.

Pianos de M. Montal. — Nouveaux bois d'ébénisterie. — Orgue phono-chromique. — Laye mobile. — Guide-accompagnateur. — Travaux de M. Aristide Cavaillé. — Conclusion.

Quelques compositeurs, au moment où ils vont terminer une symphonie ou une ouverture, s'amusent à faire reparaître tout à coup un motif qu'ils ont déjà amplement traité, comme pour recommander à l'auditoire de ne pas l'oublier, parce qu'ils n'auront plus à y revenir. J'en vais faire autant, et j'espère qu'on ne m'en saura pas mauvais gré. Il s'agit de reparler encore un instant des pianos.

Un de nos plus habiles facteurs, et l'un de ceux qui ont toujours offert au public, non-seulement de bons pianos, mais des pianos d'une grande beauté et d'un excellent goût, a le malheur d'être aveugle. Assurément il aurait fallu l'être plus encore que lui pour ne pas remarquer cette année son exposition vraiment magnifique et aussi riche en nombre qu'en qualité. Aussi l'avais-je bien vue, quoique le nom de M. Montal fût omis dans le Catalogue à la place où l'on aurait dû le trouver ; je voulais en parler avec étendue, et pour avoir attendu trop longtemps, je me vois aujourd'hui privé de cette satisfaction.

M. Montal est un de nos facteurs modernes qui ont le plus cherché les perfectionnements de tout genre et porté leurs soins tour à tour sur toutes les parties de l'instrument Les pianos droits étant devenus d'un usage général et s'adaptant mieux que tous les autres à des appartements réduits au plus extrême point de rétrécissement, tels que le sont les nôtres, c'est surtout à perfectionner leur construction que M. Montal s'est appliqué. Il a

d'abord cherché à remédier par divers moyens de *contre-tirage* à l'effet de tension des cordes, qui réagit sur les parties les plus essentielles de l'instrument. Il s'appliquait en même temps à trouver l'égalité du son, en adoptant pour les basses, l'usage des cordes enroulées, et il apportait à la construction de celles-ci des précautions de soudure d'une importance plus grande qu'on ne le pense. C'était déjà un moyen de suppléer au défaut de longueur ; M. Montal en a trouvé un autre dans la disposition des mêmes cordes *en éventail*, où, droites dans les dessus, les cordes vont en obliquant progressivement jusqu'à la basse, de manière à donner à la dernière la plus grande longueur possible.

A l'égard de la mécanique, M. Montal a modifié l'échappement simple et l'échappement double, de façon à diminuer le nombre des parties qui entrent dans la construction et il a employé le cuivre pour les enfourchements. Il a tâché aussi que ses pianos *transpositeurs* conservassent une parfaite solidité dans toutes leurs parties. En somme, et comme résultat général, M. Montal atteignait déjà le but qu'il semblait poursuivre, savoir : d'élever les qualités du piano droit au niveau de celles du piano demi-queue.

Il avait en même temps porté ses idées sur un autre point : il voulait donner aux cordes du piano toute l'expression dont elles sont susceptibles et en prolonger le son autant que possible. Une application nouvelle du système de M. Pape, qui consiste à diminüer le parcours des marteaux, et, par conséquent, à obtenir l'affaiblissement du son, a été obtenue au moyen d'une pédale *d'expression*.

En parlant, il y a quelque temps, de la pédale expressive de M. Mercier, je m'étonnais qu'il n'eût pas préféré le système de jalousie usité dans l'orgue à l'ouverture entière et tout d'une pièce de la partie postérieure du piano ; j'ignorais alors que M. Montal faisait précisément usage du moyen que j'indiquais, et qu'il avait construit des pianos accompagnés d'une *pédale-jalousie*.

A ces deux pédales, M. Montal en ajoute une troisième pour obtenir le *son prolongé* sur une ou plusieurs notes, sans être obligé de laisser les doigts sur la touche.

Ainsi que je le disais en commençant, son exposition ne pouvait être plus riche : il a offert à l'admiration des visiteurs

dix pianos qui malheureusement sont dispersés, ce qui fait disparaître en partie ce qu'une telle réunion aurait eu d'imposant.

J'ai vu avec un extrême plaisir que, parmi les instruments exposés par M. Montal, il s'en trouve en bois de diverses sortes non employés jusqu'à présent dans la fabrication des pianos; tels sont l'ébène vert de la Guadeloupe et la racine d'olivier d'Algérie, outre le thuya, qui a déjà fait quelques efforts pour faire concurrence au palissandre et à l'acajou. Et franchement, je voudrais bien voir des couleurs un peu gaies devenir à la mode. Nos meubles sont aussi tristes que nos habits, et nos habits aussi tristes que nos personnes. L'acajou n'était déjà pas trop éclatant ; on lui a substitué le palissandre, qui est infiniment plus sombre; je le préfère cependant à ces placages de mauvais goût dans lesquels on veut faire revivre des formes usées, et surtout à certains ornements modernes qui annoncent des habitudes de servile adulation, et montrent, dans les pianos mêmes, jusqu'où peut aller la dégradation de l'espèce humaine.

Maintenant, revenons à l'orgue : peu importe, en effet, ce que l'on entend avant lui; il n'a jamais rien à y perdre. C'est de lui donner l'avantage de l'expression qu'il n'a jamais eu complétement, que M. De-Lorenzi s'est principalement occupé. Fils d'un fabricant d'instruments de précision, un goût presque inné et un instinct secret de sa propre capacité l'ont porté à s'appliquer au travail des orgues, et il y a si bien réussi, qu'à l'âge de dix-neuf ans il avait construit son premier grand instrument, placé dans l'église de Saint-Félix, à Vicence, sa ville natale. Plus tard, il obtint au concours la construction de l'orgue de Saint-Antoine-le-Neuf, à Trieste; enfin, il eut à refaire le grand orgue de la cathédrale de Vicence. Il en a depuis établi ou relevé et réparé un grand nombre d'autres en différentes villes d'Italie.

Celui qu'il expose à Paris a été fait en petite dimension afin de faciliter le transport. M. De-Lorenzi l'appelle *orgue phonochromique*, c'est-à dire *orgue à sons nuancés*. Tel est, en effet, le point principal par lequel il se distingue des instruments ordinaires.

C'est, du reste, un huit-pieds de onze registres à un seul clavier et pédale en tirasse. Il est, quant à la composition et à la

distribution des jeux, traité à la manière italienne, avec une *contre-basse* de flûte sonnant le seize-pieds.

Il y a une particularité dans le *tira-tutti* ou *grand-chœur,* combiné avec une pédale qui a trois degrés d'influence. Par le premier, elle ouvre un certain nombre de registres dans toute leur étendue; par le second, elle en ouvre d'autres seulement pour une moitié du clavier; par le troisième, elle ouvre ceux-ci dans leur entier.

Mais la véritable importance des innovations de M. De-Lorenzi consiste dans la faculté donnée à chaque touche du clavier, soit isolément, soit en société des autres, d'augmenter le son en raison de la pression du doigt à trois degrés; le premier faisant baisser la touche de moitié du parcours dont elle est susceptible; le second, l'abaissant jusqu'à l'extrémité de ce parcours; enfin, le troisième, entraînant non plus la touche, mais le clavier. Ce dernier effet ne saurait, par conséquent, appartenir à une touche isolée, à moins qu'elle soit touchée seule.

Quiconque s'est occupé en France des progrès que l'orgue a pu faire de nos jours, se souvient que vers 1828 Sébastien Érard fit construire sous ses yeux un orgue qui avait ce même avantage de l'augmentation et de la diminution d'intensité du son en raison de la force de pression du doigt; mais son système reposait sur des bases toutes différentes de celui de M. De-Lorenzi. Dans l'orgue expressif d'Érard, les soupapes étaient *composées,* c'est-à-dire divisées en petites pièces qui, s'adaptant l'une à l'autre, donnaient à la soupape la faculté de s'ouvrir et de se fermer graduellement en raison du degré d'abaissement de la touche. Le procédé de M. De-Lorenzi est tout autre. Il consiste, si je ne me trompe, en doubles tuyaux munis chacun de sa soupape propre; de telle sorte que l'ouverture de la soupape correspondante au premier tuyau produit le son ordinaire; en appuyant davantage sur la touche on fait ouvrir la soupape du second tuyau, en sorte que l'intensité devient bien plus grande; enfin, l'abaissement du clavier fait ouvrir les jalousies, et l'augmentation s'étend à l'instrument tout entier.

Il est certain que le système du double tuyau offre un progrès véritable, surtout s'il se combine avec celui des jalousies, qui, comme on le sait, consiste dans l'encaissement d'un certain nom-

bre de jeux dans une boîte dont les côtés, et même, si l'on veut, le dessus, sont formés de lames de bois qui se joignent ensemble, fixées dans le milieu de leur longueur sur des pivots où elles roulent pour s'ouvrir et se fermer à volonté, et à tel degré qu'il plaît à l'exécutant. Celui-ci les gouverne au moyen d'une pédale correspondant à un mécanisme qui les meut toutes à la fois. L'ouverture progressive des jalousies procure l'augmentation, et leur fermeture donne le décroissement. Tous les jeux placés dans la boîte d'expression subissent cette influence. Mais comme on est libre de ne faire parler qu'un de ces jeux, et de ne traiter la mélodie qu'à une partie, l'effet peut s'obtenir sur un ton unique, de même que sur une succession de tons plus ou moins prolongés. On traite alors l'accompagnement de l'autre main sur des jeux non soumis à l'expression.

Dans l'orgue de M. De-Lorenzi, cet effet s'obtient, comme il vient d'être dit, par la seule pression plus ou moins grande des doigts. Tout séduisant que se montre ce système par sa simplicité et sa liaison immédiate au jeu de l'exécutant, il n'est pas non plus exempt de tout inconvénient, et je crois même que c'est par cette raison que la voie ouverte par Sébastien Érard, dont l'orgue à touche expressive date de près de trente ans, et dont l'idée première remontait bien plus loin, puisque l'inventeur en montrait l'échantillon à Grétry vers 1794 [1], a été tout aussitôt abandonnée [2]. En effet, si le degré de pression fait varier l'intensité du son à la volonté de l'artiste, il peut arriver que dans beaucoup de traits elle soit par moments involontaire, et qu'il en résulte une grande inégalité dans le jeu. De plus, l'enfoncement du clavier entier oblige l'exécutant à employer une force matérielle qui ne

[1] Voyez *Mémoires ou Essais sur la musique*, t. III, p. 425, édit. de l'an V. Rien de plus plaisant que ce qu'a dit Grétry à ce sujet : « J'ai touché, dit-il, cinq ou six notes d'un buffet d'orgue qu'Érard avait rendu susceptible de nuances, et sans doute le secret est découvert pour un tuyau comme pour mille. Plus on enfonçait la touche, plus le son augmentait; il diminuait en relevant le doigt : c'est la PIERRE PHILOSOPHALE EN MUSIQUE que cette trouvaille. »

[2] Elle avait été reprise dans l'orgue expressif des frères Girard, dont le brevet date de 1803; les touches plus ou moins comprimées y rendaient un son plus ou moins fort. (G.-E. ANDERS.)

lui laisse plus de liberté, et renferme son exécution dans d'étroites limites. Il est vrai que cet abaissement du clavier pourrait s'obtenir au moyen d'une tirasse, ce qui serait beaucoup plus commode, mais alors il faudrait se priver du pédalier au moment même où l'on voudrait, d'autre part, donner à l'instrument toute sa puissance.

Je soumets ces observations à M. De-Lorenzi lui-même, en rendant d'ailleurs toute justice à ses efforts pour étendre le domaine de l'orgue, à la belle qualité et à la puissance d'effet de ses instruments, qui montrent que la facture des orgues, si florissante en Italie aux temps des Antegnati, des Serassi, des Tronci, des Agati, des Ramai, des Biroldi, des Azzolino, des Nanchini, etc., compte encore des hommes parmi lesquels M. De-Lorenzi occupe assurément l'une des premières places [1].

A ce propos, j'ai bien regretté de ne pas voir à Paris un instrument de petite dimension, mais d'un grand effet, que les frères Ducci, de Florence, avaient présenté à l'Exposition de Londres, où il avait été fort remarqué [2].

La maison Fourneaux est une des plus anciennes de la capitale où l'on se soit occupé de la fabrication des orgues expressives à anches libres. M. Fourneaux père avait été conduit à cette idée par son goût pour la mécanique. C'est de son atelier qu'est sortie la pensée fort ingénieuse et l'exécution de la *laye mobile*. En termes d'organerie on appelle *laye* la partie de l'instrument qui renferme les soupapes par où l'air pénètre, soit dans les tuyaux, soit dans les casiers contenant les anches. L'air arrivé dans la laye n'y produit aucun effet tant que les soupapes restent fermées; or, la plupart des accidents qui surviennent aux orgues à anches prennent presque toujours naissance dans la laye, qui, jusqu'à présent, ne pouvait se démonter qu'avec un long travail. M. Fourneaux fils a imaginé d'en rendre un côté mobile, comme

[1] M. De-Lorenzi, avant de quitter Paris, a fait construire un orgue à anches d'après le même système, c'est-à-dire ayant deux séries de languettes dont la seconde parle si l'on enfonce la touche jusqu'en bas.

[2] Voyez la brochure intitulée *Nuovo organo costruito da* Antonio e Michel-Angelo Ducci, *Opinione dei signori maestri* Leopoldo de Mayer e Adriano de la Fage. Firenze, 1850, in-8.

on l'a pratiqué souvent pour les orgues à tuyaux, lorsque la disposition s'y prêtait. De cette manière, il rend facile la vérification et la prompte correction des défectuosités auxquelles même une bonne construction n'échappe pas toujours.

Une autre idée de M. Fourneaux, qui a bien plus de portée que la précédente, consiste dans le *Guide accompagnateur du lutrin*. Sur le prospectus que l'on distribue à l'Exposition, vous voyez, en effet, deux gros chantres portant des bonnets carrés qui ne sont guère d'aplomb sur leurs têtes et semblent au moment de perdre leur centre de gravité. Ces chantres sont devant un *guide accompagnateur*, autrement dit devant un orgue à anches ordinaires, qui, quand on le veut, se joue dans les conditions habituelles.

Mais il y a une autre manière de s'en servir, car il est muni de deux registres, l'un à droite, l'autre à gauche. Selon que l'on tire l'un ou l'autre, on obtient sur le clavier, et par l'apposition d'un seul doigt, des accords majeurs ou mineurs. C'est, comme on le voit, une idée analogue à celle de M. Guichené, dont je parlais dans ma précédente visite.

Je ne puis m'empêcher de relever, dans le prospectus distribué par M. Fourneaux et composé d'un Rapport fait par M. l'abbé Delacroix à la Société des sciences industrielles sur le *Guide accompagnateur*, des assertions si étranges qu'elles feraient croire que le rapporteur n'a qu'une idée très-superficielle des matières dont il traite. Il nous apprend, par exemple, « que le plain-chant contient huit tons, quatre majeurs et quatre mineurs; que les quatre majeurs sont le troisième, le cinquième, le septième, et le huitième, et les quatre mineurs, le premier, le second, le quatrième et le sixième. » De quelque manière que puissent s'entendre les mots *majeur* et *mineur*, j'avoue ne trouver aucune possibilité de les employer ici, et je conseille à M. Fourneaux d'engager M. Delacroix à s'expliquer. Il y aurait là de quoi faire tort à son invention.

Je me trouve heureux que le dernier exposant dont j'aie à parler soit un homme dont le nom restera dans la facture des orgues, et notamment dans la facture française, comme représentant l'idée du progrès le plus sage, le mieux raisonné, basé sur les vrais principes et dirigé par le goût le plus sûr et l'expérience la

plus consommée. Tout le monde a nommé M. Aristide Cavaillé.

Venu de Toulouse à Paris à l'âge de vingt-deux ans dans le but principal d'étudier l'acoustique, il concourut comme par hasard pour la construction de l'orgue de Saint-Denis et l'emporta sur ses compétiteurs. Cette entreprise, combinée sur des plans absolument nouveaux, et dans laquelle avaient été introduits tous les perfectionnements jusqu'alors connus, attira de toutes parts l'attention sur lui, et personne dès lors n'osa plus lui disputer le premier rang.

Bientôt toutes les parties de l'orgue lui durent d'importantes améliorations et une véritable rénovation de l'ancienne soufflerie.

Tout le fruit de son expérience et de son excellent jugement se résume dans l'orgue vraiment admirable de Saint-Vincent-de-Paul, qui reste le chef-d'œuvre de M. Aristide Cavaillé en attendant qu'il en construise un nouveau. C'est ainsi que du temps de Haydn on trouvait que sa dernière composition était toujours la meilleure.

Cet instrument est la véritable exposition de M. Cavaillé. Il offre le résumé de l'art du facteur d'orgues arrivé au degré le plus élevé. Et remarquez qu'à la différence des anciens organiers, qui travaillaient presque toujours d'après un plan uniforme, dans chaque instrument de grande dimension qu'il établit, M. Cavaillé opère toujours sur des plans nouveaux, distribuant l'immense machine de telle sorte qu'elle produise tout son effet, qu'elle développe tous ses moyens d'exciter la vive admiration de l'auditoire.

Observez aussi qu'à Saint-Vincent-de-Paul, la disposition est absolument neuve : l'orgue laisse tout son milieu à découvert pour permettre à la lumière de s'introduire à travers le buffet. Un tel arrangement amenait des difficultés inusitées, que M. Cavaillé a vaincues avec sa supériorité ordinaire. On a souvent parlé de cet instrument, on l'a décrit, on l'a examiné, on l'a joué, et toutes les opinions se sont résumées à dire que la soufflerie et le mécanisme étaient un modèle de perfection, et que les jeux ne laissaient rien à désirer. Quoi de plus agréable, en ayant à louer un ami, de n'avoir autre chose à faire que de répéter ce qu'en dit la voix publique!

Plus d'un lecteur aura peut-être trouvé ces visites longues, en dépit de bien des coupures qu'il m'a fallu faire. Pour rendre compte de la partie musicale de l'Exposition, je ne me suis aidé nulle part du travail des autres journaux, dont je m'étais rigoureusement interdit la lecture ; non certes que je n'eusse trouvé à m'y instruire, mais parce que je tenais à ne m'exposer à aucune influence antérieure. Du reste, j'ai fait de mon mieux pour être lu sans trop d'ennui ; et, tout en entrant parfois dans des détails techniques, j'ai tâché de n'être pas trop difficile à comprendre.

Quant aux Exposants, je me suis surtout attaché à ce qui me semblait mériter approbation. A l'égard de ce qui me paraissait condamnable, bien souvent j'ai mieux aimé me taire, et si parfois j'ai parlé, je l'ai fait sans malveillance. J'aime mieux en tout cas être critiqué pour avoir dit trop de bien que pour avoir dit trop de mal.

Au reste, de quelque manière que soit jugé mon travail, exposants et lecteurs me devront le témoignage que j'ai toujours parlé avec cette indépendance d'esprit et de caractère à laquelle rien ne me fera renoncer. J'ai jugé bien ou mal, d'après quelques connaissances acquises et peut-être insuffisantes ; mais ici comme ailleurs, j'ai toujours parlé selon ma conscience, et si dans cinq ans j'étais de nouveau appelé à rendre compte d'une Exposition musicale, ce serait encore ainsi que j'en agirais.

En effet, il est encore quelques hommes qui, ayant des principes et des convictions en musique comme dans le reste, ne sacrifient rien à ce qu'ils croient la vérité. Si, pour certains esprits, c'est là une illusion, il n'en est pas de plus douce ; si c'est une erreur, il n'en est pas de plus innocente.

FIN DES VISITES.

POST-EXPOSITION.

Section spéciale accordée à la musique dans l'Exposition de 1855. — Orchestrion de MM. Merklin et Schütze. — Nouvelles expériences de M. Besson. — Rectification au sujet de M. Lapaix. — Orgue à cent francs de MM. Alexandre. — Harmonion à quarts de tons. — Du clavecin et du piano. — Établissement de M. Gautrot. — Instrument construit par M. Martin, de Provins. — Réponse aux attaques de M. Sax. — Piano à pédalier de la maison Pleyel. — Instruments de cuivre de M. Dujariez. — Pianos de M. Kriegelstein.

.·. Lorsque j'ai dit que l'on avait suivi dans la classification des produits de l'industrie à peu près la méthode qui avait été adoptée lors de l'Exposition universelle de Londres, j'aurais dû remarquer que l'on a cependant donné à notre art une distinction qu'il n'avait pas obtenue en Angleterre, celle d'une section spéciale, qui était la vingt-septième. A l'Exposition anglaise les produits musicaux entraient dans la dixième section en compagnie de l'horlogerie et des instruments scientifiques et chirurgicaux : *Philosophical, Musical, Horological and Surgical instruments.*

.·. Je n'ai parlé qu'en passant de l'orchestrion de MM. Merklin, Schütze et Cie : c'est un instrument de la famille des harmonions, mais de bien plus grande dimension et d'un effet beaucoup plus puissant. Au dire de M. Fétis, il « contient les plus complets développements que puissent recevoir les instruments à anches libres. Par la diversité de construction des cases où vibrent les lames, et par les tables d'harmonie qui les recouvrent et en modifient la sonorité, l'orchestrion est doué d'une remarquable variété de timbres : l'imitation du hautbois, du cor anglais, de la clarinette, de la musette, du bourdon, du plein-jeu, est parfaite.

Un registre de flûte, de 8 pieds, est d'une si grande pureté qu'il est impossible de croire que les sons proviennent d'un jeu d'anches. Par les combinaisons des claviers à la main et de celui de la pédale, par celles de la variété des timbres, l'instrument offre de grandes ressources au talent de l'organiste. La soufflerie d'expression se trouve aux pieds de celui-ci, mais une autre soufflerie ordinaire, qu'une manivelle fait fonctionner, alimente l'instrument et permet à l'organiste de disposer de ses pieds pour jouer le clavier de pédale. Cette soufflerie est mise en mouvement par une personne spéciale, ou peut l'être par un mécanisme de grosse horlogerie. Les claviers à la main ont une étendue de cinq octaves. Le clavier de pédales séparées est de deux octaves. L'ensemble de l'instrument est de dix jeux complets et vingt-huit registres. On peut juger des ressources de l'orchestrion comme orgue de concert ou d'église par l'exposé suivant :

« Les jeux des claviers à la main sont divisés en demi-jeux pour la basse et le dessus; en sorte que, pour avoir un jeu complet il faut tirer deux registres qui se correspondent. Si on ne réunit pas les deux parties d'un jeu, on a des sonorités différentes à la main droite et à la main gauche ; de là de nouvelles sources de variétés. Un registre qui porte le nom de grand jeu met en communication tous les registres du premier clavier ; un autre, désigné par le nom d'expression, permet de faire le *crescendo* et le *decrescendo ;* enfin, deux autres, appelés *forte* et *pianissimo*, sont divisés chacun en deux demi-registres.

« L'effet de cet instrument a obtenu le plus beau succès à l'Exposition ; longtemps avant la clôture il fut acheté pour une église d'Espagne. Au point de vue de l'art comme à celui de l'industrie, l'orchestrion est digne de beaucoup d'intérêt. Il peut très-bien remplacer l'orgue à tuyaux dans les églises de petites dimensions et dans les chapelles. Son prix est beaucoup moins élevé ; il maintient mieux son accord et la dépense de son entretien est à peu près nulle [1]. »

∴. Dans ma *Treizième Visite* et dans une note assez étendue

[1] *Rapport sur l'Exposition belge,* publié à Bruxelles.

sur la construction des instruments de cuivre[1], j'ai rendu compte des procédés de fabrication de M. Besson et fait connaître comment, à l'aide de *mandrins prototypes*, sur lesquels étaient modelés et pour ainsi dire moulés tous les instruments sortis de ses ateliers, il obtenait la certitude d'une qualité parfaite, non-seulement à l'égard de l'instrument actuellement fabriqué, mais aussi à l'égard de tous ceux qui pourraient dorénavant passer sur le même mandrin[2]; d'où il résultait qu'il n'y avait plus à s'inquiéter du choix, puisque deux, trois, quatre, vingt, trente, et un nombre indéfini de cornets à pistons, de bugles, de trombonnes, d'ophicléides, etc., étaient identiquement semblables l'un à l'autre dans leur ensemble comme dans leurs plus menus détails. J'ai fait voir que ce procédé donnait enfin des bases certaines à une fabrication absolument abandonnée, jusqu'aujourd'hui, aux seules chances du hasard, et que ces bases avaient elles-mêmes pour principe le calcul mathématique du développement des tubes coniques.

Voici maintenant de nouvelles expériences qui, en confirmant ce que j'établissais alors, prouvent incontestablement la supériorité des procédés de M. Besson et l'inattaquable régularité de ses *mandrins prototypes*, dans lesquels réside le secret de la perfection de ses instruments.

Ces expériences ont démontré avec la plus complète évidence une vérité longtemps méconnue dans la facture des instruments de cuivre, et qui surprendra encore beaucoup de ceux qui en ont le plus de pratique : c'est que la qualité du son ne dépend en aucune façon de la matière employée ni du récrouissage du tube métallique. En conséquence, dans tout instrument construit d'après les proportions requises (qui sont ici celles des mandrins prototypes), toutes les matières suceptibles de renfermer l'air, si elles ne donnent passage à aucune fuite et si elles offrent une résistance suffisante, ont exactement la même qualité de son. L'énoncé des expériences faites à ce sujet suffira pour montrer les immenses résultats qui peuvent s'en déduire.

1° On a enfermé un clairon de cuivre, trompette, ou autre

[1] Publiée séparément en une feuille autographiée et reproduite dans le *Luth français*, n° 6 (20 août 1856).

[2] Voyez la *Treizième Visite à l'Exposition*, p. 144.

instrument construit par le procédé Besson, sous une masse informe de plâtre qui ne laissait à découvert que l'entrée de l'embouchure et le pavillon. La qualité de son s'est trouvée précisément la même, et s'il y avait de l'avantage, il était pour l'instrument enfermé dans le plâtre, qui devenait ainsi plus facile à jouer, les vibrations de l'air ne se perdant plus à l'extérieur comme sur l'instrument laissé dans son état ordinaire. Ceci prouve que, plus le corps contenant l'air est épais, plus l'émission est facile, plus l'exécutant attaque la note avec sûreté. Jusqu'à ce jour on avait cru le contraire[1].

2° Pour obtenir de nouvelles preuves, on a fait une sorte de contre-expérience, en construisant un clairon en papier mince. Dans le *piano*, l'instrument a donné le même son que les clairons de cuivre; mais, dans le *forte*, il a considérablement perdu, toutes les vibrations s'échappant à l'extérieur, au point que la main posée à la surface ne pouvait en supporter l'effet.

3° On a fait un surmoulé en plâtre d'un des mandrins, fournissant également le tube du clairon, en fixant une embouchure ordinaire à sa partie supérieure. Aussitôt le plâtre séché, le son a été obtenu avec plus d'éclat et autant de justesse qu'avec le cuivre le mieux battu, le mieux préparé. On a fait ces mêmes expériences au moyen du carton, de la terre, du plomb, de la toile, du zinc et d'autres matières, les résultats ont été entièrement les mêmes.

4° La gutta-percha solidifiée a également fourni, en reproduisant en creux la forme des mandrins prototypes, le son le plus satisfaisant. L'expérience n'a pu réussir sur le caoutchouc ordinaire, parce que, ici, la paroi du tube n'offre aucune résistance.

5° En dernier lieu (et cette expérience, la plus curieuse de toutes, est aussi celle dont les résultats seront les plus importants), des bandes de papier appliquées sur des intérieurs de surmoulés des prototypes-Besson, et rendues adhérentes l'une à l'autre au

[1] Il est entendu que je ne parle ici que des instruments en cuivre. Depuis longtemps on savait que pour les tuyaux d'orgue la matière employée ne peut être ni trop épaisse, ni trop compacte. L'orgue de Saint-Denis, dans lequel le poids de certains tuyaux a été porté presque au quadruple de ce qu'il est d'ordinaire, a dû à cette augmentation extraordinaire de matière une partie de l'immense effet qu'il produit.

moyen d'une colle quelconque, puis retirées et représentant le tube dans la proportion voulue, ont servi à former un cor d'harmonie, et la comparaison de l'instrument de papier avec celui de cuivre n'a rien laissé à désirer. Pareil essai a été fait sur le trombone, instrument des plus vibrants, comme chacun sait, et le résultat a été le même.

Ces expériences, dans tous les détails desquelles nous ne pouvons entrer, et au bout desquelles M. Besson ne se croit pas arrivé, sont de nature à causer une véritable révolution dans l'industrie des instruments à vent, en substituant au laiton l'emploi de toute autre matière qui permettra de les établir à très-bas prix et d'en diminuer considérablement le poids.

Une telle découverte et les essais de son application portent en eux un germe des plus féconds et ont une portée incalculable; tout en démontrant de nouveau la certitude des principes sur lesquels a opéré M. Besson, ils peuvent donner un aspect tout nouveau à la branche d'industrie qu'il cultive avec tant de talent et d'ardeur, et dans laquelle ses succès ont déjà été récompensés par dix *Médailles d'or et d'argent.*

M. Besson s'occupe maintenant de recherches tendant à déterminer les nœuds de vibration de l'air dans la colonne conique profilée; la science, n'ayant jusqu'à ce jour rien établi de positif à ce sujet, devra beaucoup à M. Besson, si, comme l'on n'en saurait douter, il lui ouvre une nouvelle voie en ce sens. Quant à présent ses efforts, sans résoudre cet intéressant problème, lui ont fait reconnaître qu'un tube en gutta-percha, pris sur ses prototypes et soumis à tous les degrés de courbure et dans tous les sens, conserve toujours la même justesse que lorsqu'il est droit, mais gagne quant au volume de son, et diminue de moitié la fatigue des lèvres de l'exécutant.

M. Besson propose dès aujourd'hui une première application de ses expériences sur l'emploi indifférent de la matière formant le tube de l'instrument, et cette application est des plus curieuses. Il offre d'établir dans tous les forts, forteresses ou fortifications, des clairons d'ordonnance de nature à durer autant que le fort lui-même.

Bien des lecteurs ont déjà souri en arrivant à cette ligne. Comment, disent-ils, s'y prendra M. Besson? Rien de plus simple :

il percera dans le mur un trou de la longueur de son clairon, il y introduira du ciment romain à l'état de pâte, puis il enfoncera son prototype au milieu, l'y laissera quelques minutes, et enfin le retirera. L'instrument est fait, il vibre, il résonne, il éclate, il tonne, on l'entend à toute sa portée et plus amplement qu'un autre de n'importe quel métal, le mieux façonné, le plus récroui et établi sur le même prototype. Nul besoin d'entretien ; l'embouchure même, faite en caoutchouc durci, ne craindra pas l'intempérie des saisons. Il sera facile de construire, à l'endroit où sera placé chacun des clairons, un abri quelconque pour l'homme, qui pourrait ainsi transmettre les signaux en dépit de la position de l'ennemi, celui-ci fût-il même à l'embouchure de l'instrument.

Les preuves de M. Besson ne sont plus équivoques ; son activité, son immense désir de bien faire sont connus ; son courage, sa persévérance, son intrépidité d'inventeur ne le sont pas moins ; aucune lutte, aucune persécution ne l'effraye, et il saura poursuivre sans s'arrêter le but élevé qu'il veut atteindre, savoir : de donner à l'art du facteur d'instruments de cuivre le degré de certitude que l'on obtient dans les sciences exactes et de renverser enfin les faux principes qui l'ont dirigé jusqu'à ce jour [1].

[1] Ce qui précède était écrit depuis longtemps, lorsque j'eus l'idée d'insérer, dans la *Gazette musicale de Paris*, une note à ce sujet, où se trouvait en quelques lignes la substance de ce qu'on vient de lire. Cette note provoqua une lettre de M. Adolphe Sax, assurément l'une des plus singulières qu'il ait jamais écrite.

M. Sax ne s'est-il pas imaginé que la susdite note réclamait pour M. Besson la découverte de ce principe : que *dans les instruments c'est l'air et non le corps du tube qui résonne*. M. Sax fait semblant de n'avoir pas compris que l'application des conséquences de ce fait au plâtre, au papier mince, à la gutta-percha, au ciment romain et surtout au carton ou papier collé, était ici la seule chose à considérer, celle qui pouvait par la suite avoir d'immenses résultats dans la fabrication de toute la famille des instruments *de cuivre*, susceptibles, dorénavant, d'être construits en toute autre matière infiniment moins coûteuse, et qu'en même temps cette application constatait la perfection des procédés de l'expérimentateur.

Jusque-là, cependant, on ne pouvait reprocher à M. Sax qu'un défaut d'attention peut-être involontaire, ou bien certain empressement un peu trop marqué à se mettre en scène, mais voici qui dépasse toute croyance : il ajoute que c'est lui, lui M. Adolphe Sax, qui a fait la découverte de ce principe fondamental, *il y a de cela environ dix ans*. Là-dessus il cite une vingtaine de noms de divers personnages plus ou moins connus et à divers titres, aux-

∴ Un passage de la *Deuxième Visite*, p. 18, troisième alinéa, semblerait donner à croire que la préparation ou dessiccation du bois serait la partie principale du système de construction de M. Lapaix, de Lille, tandis qu'elle n'est qu'accessoire. Le point important consiste dans le choix du bois et les proportions à donner à l'instrument, suivant l'effet qu'on veut obtenir; il repose par conséquent sur des conditions acoustiques d'après lesquelles M. Lapaix juge d'abord de la qualité du bois à employer, et principalement de l'isochronie des vibrations dans les parties

quels il aurait alors communiqué sa *découverte;* il dit de plus en avoir parlé à *cent autres :* tout cela est fort possible, car l'on sait que M. Sax parle beaucoup; on dit aussi qu'il parle bien et parfois même mieux que ses instruments. Mais ce qu'il n'ajoute pas, c'est que, sans aucun doute, la plupart des personnes auxquelles il exposait sa *découverte* durent la trouver fort divertissante.

Et pouvait-il en être autrement, quand elles entendaient proclamer comme *découverte* un fait établi en théorie depuis cent cinquante ans et en pratique de temps immémorial? un fait auquel Chladmi, en 1802, consacrait la quatrième section de son *Traité d'Acoustique,* intitulé VIBRATION DE L'AIR DANS LES INSTRUMENTS A VENT, résumant, en vingt paragraphes, tout ce qui, jusqu'à lui, avait été établi sur ce sujet?

En pratique, le fait de la vibration, et par conséquent de la résonnance de l'air et non de la matière formant le corps du tube, est si connu, notamment dans la facture d'orgues, que l'on a de tout temps fait, dans un même jeu, succéder des tuyaux de métal à des tuyaux de bois, ou bien encore des tuyaux de métaux et d'alliages différents les uns aux autres, tout en conservant l'homogénéité de la progression sonore.

A qui donc croyait s'adresser M. Sax, *il y a dix ans,* et pourquoi aujourd'hui, non content de ne pas avouer que l'exposé qu'il faisait de *sa découverte* excitait partout une gaieté communicative, vient-il ajouter à sa lettre des *Extraits de notes* remises aux juges dans les nombreux procès où il a été partie, notes dans lesquelles il se présente toujours comme ayant été le premier à établir que *l'air seul produisait le son dans les instruments?*

M. Sax déclinerait-il? Il s'était jusqu'à ce jour montré si habile à l'endroit des réclames : comment a-t-il pu supposer que cette dernière, si c'en est une, ne semblerait pas à tous et à chacun complétement inacceptable?

On lui doit toutefois cette justice, qu'il y a dix ans, il ne prit point de brevet pour une *découverte* si importante. Peut-être aura-t-il été informé à temps que depuis cent cinquante ans Sauveur, au nom du public, en avait pris un dans les *Mémoires de l'Académie des sciences*. Un nouveau brevet dans le même sens pouvait être attaqué en déchéance, et, cette fois, il ne se serait pas trouvé de tribunal devant lequel il n'y eût eu pour M. Sax grand péril de succomber.

principales. Voici une indication succincte des procédés qu'il emploie :

« Quand les deux pièces de bois qui doivent former le fond et la table sont débitées rectangulairement en longueur, largeur et épaisseur, M. Lapaix les saisit au milieu avec une vis de pression et les fait vibrer à l'aide d'un archet, comme dans certaines expériences de physique. Il acquiert, dit-il, la certitude de l'uniformité dans les ondes sonores, si la droite et la gauche produisent sous l'action de l'archet un ton déterminé qui doit être exactement le même.

« Lorsque ensuite les deux planches sont découpées suivant le contour du violon, et que l'une des faces est dégrossie de manière à présenter la convexité de l'extérieur des tables, M. Lapaix les soumet à une nouvelle épreuve plus détaillée que la première, en les maintenant toujours pressées à leur centre, et la propriété de leur qualité vibratoire lui paraît définitivement acquise si chacune d'elles produit identiquement : 1° le ton de *la* à 0,041^{mm} du coin d'en bas ; 2° le ton de *ré* à la même différence du coin d'en haut ; 3° l'octave de ce *ré* au talon, près du manche ; 4° le *la* quarte au dessous du *ré* en bas du bouton ; 5° le ton de *mi* dans l'ouïe ou échancrure, à 0,013^{mm} 1/2 environ de la saillie inférieure ; 6° enfin, au centre de l'échancrure, le ton de *mi* quinte du *la* du diapason[1]. »

∴ La maison Alexandre père et fils, dont la fabrication est si importante[2], a, dans les derniers moments de l'Exposition, ajouté à ses nombreux échantillons un produit nouveau dont le but évident est de répandre de plus en plus le goût de l'orgue, et d'en mettre la forme élémentaire à la portée de tout le monde. Ces habiles facteurs ont imaginé de construire de petits instruments composés d'un seul jeu d'anches, qu'ils donnent pour *cent francs*, en accordant encore des facilités pour le paiement. On peut ajouter que ce n'est là une mauvaise affaire pour personne ;

[1] Voyez un fort bon *Rapport* fait à la Société d'encouragement par M. Kerris, au sujet des instruments de M. Lapaix, et approuvé le 22 novembre 1848. Cette Société a depuis décerné à M. Lapaix une médaille d'argent.

[2] Voyez plus haut, p. 52.

quand on aura un peu manié *l'orgue à cent francs*, l'envie viendra d'en avoir un plus considérable.

∴ C'est aussi peu avant la clôture de l'Exposition que l'on a présenté sous le nom de MM. Alexandre un harmonion qui sortait en effet de leurs ateliers, sans toutefois ni pour eux, ni pour personne constituer une véritable invention. Il consistait en deux claviers superposés dont l'un était, comme l'autre, accordé au tempérament égal, mais à distance d'un quart de ton. Le jury voulut bien se prêter à entendre des morceaux exécutés sur cet instrument, auquel aucun musicien ne pouvait raisonnablement attacher la moindre importance.

En effet, le seul avantage réel qu'il offrirait serait la facilité de donner aux demi-tons appellatifs le caractère qu'ils ont sur les instruments à cordes touchées et sur les instruments à vent; mais les embarras de doigté et de construction qui en résulteraient détruiraient inévitablement tout ce qu'une telle innovation offrirait de praticable. Hors de là l'alternation des deux claviers à quart de ton de distance ne produira jamais d'autre effet que celui de deux instruments se succédant sans être d'accord.

J'ai parlé ici de cet instrument si tardivement exposé, dans la vue surtout de remarquer que cette idée de quarts de tons tempérés n'est ni ce que les anciens appelaient le *genre enharmonique*, ni ce à quoi les modernes donnent ce même nom. Chez les anciens le genre enharmonique consistait en succession de tétracordes procédant en descendant par deux quarts de ton et une tierce majeure comme

UT, *ut* moins un quart, *si*, SOL.

Nous appelons aujourd'hui *échelle enharmonique* celle où les dièses et les bémols sont exprimés à leur véritable degré, échelle que l'on corrige au moyen du *tempérament*, de telle sorte que le degré diésé et le degré bémolisé correspondant puissent, sans que l'oreille en soit trop sensiblement blessée, être pris l'un pour l'autre.

Au XVI[e] siècle on construisit en Italie plusieurs clavecins véritablement *enharmoniques* : Baini en possédait un qu'il a légué au lycée musical de Bologne. A une époque plus récente Laborde

en fit construire un d'après les instructions de Roussier ; Prony l'avait vu et entendu[1] et le supposait le seul construit sur ce principe. « L'instrument, dit-il, accordé à quintes parfaitement justes, rendait très-sensibles les intervalles du *ré-bémol* à l'*ut-dièse*, du *mi-bémol* au *ré-dièse*, etc. Quand on ne faisait entendre avec ce système que de la mélodie sans harmonie, les *appels* et les *solutions* procédant par demi-tons, dans les sens convenables, étaient énergiques; mais, dès qu'on y joignait de l'harmonie, la dureté des tierces blessait l'oreille; ce sentiment pénible était surtout produit par les accords parfaits que les harmoniques de la corde sonore donnent immédiatement; l'oreille s'accommodait mieux des accords plus complexes, tels que la septième diminuée, la sixte superflue, qui, même bien préparés, n'étaient pas sans effet; ce qui tient à l'énergie des appels et des solutions dont j'ai parlé plus haut. »

Mais un autre fait qui a été peu remarqué, et qui n'a cependant pas échappé à Prony, c'est que la harpe à double mouvement, ou pour parler avec plus de précision *à double accrochement*, satisfait aux conditions exigées pour une échelle enharmonique, au moyen des deux crans ou arrêts sur lesquels chaque pédale peut être successivement fixée. Observez que ceci n'empêche point l'accord à *tempérament égal*, ou à tout autre système de tempérament, mais que dans aucun cas, sauf celui des doubles dièses ou doubles bémols, on ne se trouve obligé d'employer le dièse de la corde inférieure pour remplacer le bémol de la corde supérieure, et réciproquement[2].

[1] Instruction élémentaire sur les moyens de calculer les intervalles musicaux en prenant pour unités ou termes de comparaison, soit l'octave, soit le douzième d'octave, et en se servant de tables qui rendent ce calcul extrêmement prompt et facile. 1832, in-4, p. 56.

[2] Prony fait à ce sujet deux remarques sur lesquelles je rappellerai un instant l'attention. Voici la première : « Les hommes sujets à éprouver des fatigues de tête, par l'exercice journalier de la pensée, s'ils ont quelque connaissance, quelque habitude de l'harmonie et de l'exécution musicale, trouvent dans la harpe une ressource de délassement qu'un autre instrument ne leur procurerait pas; de simples accords, quelques sons *ossianiques*, que le silence de la nuit rend si expressifs, amènent le calme, préparent le repos, assurent un sommeil doux et tranquille : ces effets tiennent au timbre de la fibre animale, dont l'action sur nos organes ne peut pas être remplacée par le

.·. L'opinion de Voltaire, citée à la page 7, où le piano, mis en parallèle avec le clavecin, est traité d'*instrument de chaudronnier,* nous semble aujourd'hui bien ridicule ; elle a cependant fort longtemps été presque générale, et pour que la victoire du piano fût complète, il lui a fallu un siècle d'existence. Ceci vient de ce que le piano a été beaucoup de temps à se perfectionner, et n'en est arrivé que de nos jours au point où nous le voyons. Pendant longues années on ne fabriqua que de mauvais pianos, tandis qu'on construisait des clavecins excellents. On prétendait donner à ceux-ci tous les avantages du piano au moyen de divers procédés tendant à diminuer l'effet, toujours un peu âpre, de l'action de la plume sur les cordes, en sorte que les derniers clavecins que l'on ait établis étaient des instruments vraiment très-remarquables et que longtemps les professeurs préférèrent

son de la corde métallique ; d'antiques traditions attestent des prodiges physiologiques opérés avec des harpes qui, certainement, ne valaient pas celles d'Érard, et des faits à ma parfaite connaissance me donnent lieu de penser que ces traditions ne sont pas mensongères. »

Il y aurait plus d'une observation à faire sur le privilége que donne Prony aux cordes intestinales, et sur le laissé-aller avec lequel des savants, si positifs dans la matière qui fait l'objet réel de leurs méditations, adoptent aveuglément des opinions erronées ou problématiques sur d'autres sujets ; mais l'examen de ces questions mènerait trop loin et il faut la réserver pour une autre occasion.

Dans sa seconde remarque Prony manifeste le regret qu'il éprouve, ainsi que beaucoup d'amateurs de l'expression musicale, de voir « les harpistes d'aujourd'hui dénaturer un instrument enchanteur, lui faire perdre le charme qui lui est propre en l'assujétissant à rendre des difficultés auxquelles son *organe naturel* se refuse. » Il a entendu un très-beau concerto de Hummel, exécuté sur la harpe par un artiste d'un talent distingué, et écouté par une assemblée choisie avec une désolante froideur. Il se plaint ensuite de ne plus voir depuis trente ou quarante ans (il écrivait ceci vers 1830) la harpe employée pour l'accompagnement du chant. On met bien sur les airs *avec accompagnement de piano ou harpe,* mais il est visible que c'est pour le premier seul que l'on a travaillé.

« La totale disparition des accompagnements spécialement écrits pour la harpe, est, dit Prony en terminant, une lacune dans les jouissances musicales. »

Il avait dès-lors bien raison : que dirait-il aujourd'hui que ce noble et magnifique instrument est à peu près entièrement abandonné ? Serait-ce donc pour avoir voulu trop faire, qu'aujourd'hui l'on ne fait plus rien du tout ?

au piano; et à de certains égards ils avaient raison, car la pensée des compositeurs avait été primitivement que leurs œuvres eussent le clavecin pour interprète, et ils avaient écrit en conséquence. Ce ne fut même que lorsque le style eut entièrement changé que le piano obtint un triomphe définitif et que petit à petit le clavecin finit par être tout-à-fait abandonné. Ainsi, à l'époque où Voltaire émettait l'opinion que nous avons citée, il parlait à peu près comme tout le monde.

.·. On a dit à la page 140 que trop souvent de vastes établissements industriels avaient une tendance à tourner à la pacotille, mais quoique cela ait été dit à l'occasion des instruments de cuivre, on aurait grand tort d'en conclure que l'auteur des *Visites* ne rende pas pleine justice aux efforts faits par M. Gautrot pour donner un grand développement à son industrie, qui dans ses deux établissements de Paris et de Château-Thierry occupe plus de deux cents ouvriers. C'est le seul établissement de ce genre qui possède une machine à vapeur au moyen de laquelle quantité de pièces sont obtenues rapidement et avec une extrême précision, ce qui permet de fournir à des prix inférieurs des instruments très-satisfaisants. Cette fabrication en grand n'empêche pas le directeur de l'établissement de s'occuper en ce moment d'une invention qui, d'après ce que j'en ai vu, ne peut manquer quand elle aura touché le point de perfection désiré d'être singulièrement goûtée du public; elle comblera une lacune fort importante dans les familles des instruments de cuivre.

.·. On a peu remarqué à l'Exposition un instrument qui, pour n'avoir point porté d'étiquette, et n'avoir eu personne qui le fît valoir n'en était pas moins un des articles les plus remarquables de la section musicale. Je veux parler de l'orgue à percussion de M. Martin de Provins, qui, pour mon compte, m'avait entièrement échappé. Dans cet instrument, M. Martin a réuni différentes inventions dont il est l'auteur et dont il avait cédé la propriété temporaire à MM. Alexandre[1]. On y remarque : 1° le système de *percussion* qui procure l'instantanéité du son de l'anche libre

[1] Voyez plus haut, p. 53.

par l'attaque des marteaux; 2° l'*expression à la main et aux genoux*, naissant de la présence d'air sous diverses pressions simultanées, et modéré par des régulateurs différentiels; 3° le *prolongement* dont j'ai suffisamment parlé plus haut[1].

Dans cet instrument, la percussion de l'anche s'opère pour la première fois verticalement, ce qui donne au clavier plus de légèreté; les ressources de l'expression sont fort étendues, l'attaque pleine de vigueur, une heureuse variété d'effets parmi lesquels j'ai remarqué un jeu qui représente les cordes du piano avec un accent tout particulier, une sorte de voix humaine d'un timbre doux et agréable, des jeux de force du plus vif éclat donnent à l'instrument de M. Martin un intérêt vraiment spécial. Le tout est alimenté par une *soufflerie différentielle* produisant quatre densités différentes et toutes quatre expressives, de telle sorte qu'on peut faire dominer, au gré de l'artiste, telle partie de l'instrument en ayant l'accompagnement au grave ou à l'aigu, avec les sons les plus forts ou les plus doux. Il résulte de ces combinaisons de l'air et des jeux un instrument plein de variété et de charme, dans lequel on voit prédominer une idée que paraît poursuivre avec ardeur M. Martin, celle de donner à l'orgue tous les avantages du piano, sans lui ôter aucun de ceux qui lui sont propres.

M. Martin est en outre inventeur d'un système d'*anches libres à piston*, exposé en 1844, et dont il attend de grands résultats quant à la sonorité; ce système offre une économie de vent fort considérable, puisqu'il lui suffit d'un quart de celui qu'exige le procédé ordinaire.

M Martin n'a pu encore appliquer cette idée, pour l'exécution de laquelle un outillage nouveau est nécessaire. On doit espérer qu'il ne tardera pas à l'avoir complété et que dans la nouvelle fabrique qu'il ouvre en ce moment on trouvera bientôt des produits remarquables conçus d'après cette nouvelle base, qui sans doute conduira l'ingénieux fabricant à de nouvelles découvertes.

.˙. On en était là de l'impression de ce livre lorsque M. Sax

[1] Voyez là-même.

a cru devoir répondre au travail inséré pages 167 et suiv., et qui avait d'abord paru dans un journal spécialement consacré à la facture instrumentale, intitulé *le Luth français*, fort habilement dirigé par M. Giacomelli[1].

M. Sax a consacré quatorze colonnes à faire son propre éloge en attaquant tout ce qu'a fait M. Besson, et en m'attaquant moi-même d'une manière qui va être exposée dans un instant. M. Besson devant adresser à son adversaire une réplique où les questions d'art seront traitées *ex professo*, je n'ai pas eu à m'occuper de ces questions dans la mienne. Le motif qui me l'a fait publier, et qui me la fait reproduire ici, est indiqué au second alinéa. La voici donc, telle qu'elle a paru[2] sous le titre de : *Réponse aux quatorze colonnes envoyées par M. Sax au* Luth français :

« Que j'avais raison de parler du déclin de M. Sax[3] *à l'endroit de la réclame!* Quelle plus puissante preuve pouvait-il donner de la vérité de mon assertion que le long, vain et lourd verbiage qu'il m'adresse sous le couvert du *Luth français*, et que bien peu de personnes assurément auront la patience de lire?

« J'aurais, certes, bien pu me dispenser, en ce qui me concerne, de répondre à de pareilles pauvretés et laisser au très-habile facteur que l'on maltraite sous mon nom le soin de traiter le véritable fond de la matière; cependant comme M. Sax m'attaque de manière à me faire perdre la confiance qu'auraient en moi les lecteurs, je me vois obligé de riposter : en me renfermant dans ce qui me touche personnellement, je n'aurai encore que trop à dire.

« Je n'avais point fait insérer dans *la Gazette musicale* de réponse à la dernière lettre de M. Sax parce qu'il en annonçait lui-même une à mon article inséré dans *le Luth* du 20 août[4], réponse, disait-il, *qui ne devait pas se faire attendre*. On ne l'a en effet attendue *qu'un peu plus de six semaines;* elle a donc

[1] La direction et l'administration du *Luth français* sont rue Geoffroy-Marie, 5.

[2] Dans le *Luth français* du 20 octobre 1856.

[3] Voyez plus haut, p. 171.

[3] On en retrouve toute la substance dans ce que l'on a lu plus haut, p. 167 et suiv.

dû être élaborée avec tout le soin possible. Je n'ai pas à examiner si dans cet interminable *factum* tout appartient bien à M. Sax; ce qu'il n'a pas fait, il l'aura fait faire et il était pleinement dans son droit : s'il a eu des collaborateurs, ils feront sagement de ne pas se nommer, il serait à craindre que l'on n'eût dorénavant qu'une assez mince foi en leurs lumières.

« M. Sax commence par dire que mon article du 20 août est *presque entièrement à son adrese :* je croyais d'abord que le *post-scriptum* seul le concernait, mais je me suis ensuite aperçu qu'il avait mieux entendu la chose; il a bien vu que l'éloge que je faisais des instruments de M. Besson était une sorte de critique des siens, dont pourtant je ne parlais pas, et une exhortation détournée à en faire lui-même de meilleurs. D'abord, comme rien ne touche plus les belles âmes, comme rien n'excite davantage les esprits généreux que les louanges accordées à des rivaux, j'étais enchanté que M. Sax m'eût compris et je croyais qu'il allait s'amender et surtout amender ses instruments; j'ai été bien trompé. A en juger par tout ce qu'il dit on croirait qu'au lieu du désir de mieux faire, il n'est inspiré que par la jalousie de voir d'autres faire beaucoup mieux que lui.

« Il était utile de mettre en avant ces observations; passons à ce qui me regarde :

« D'abord lorsque M. Sax prétend me faire dire ce que je n'ai point dit, ce que je déclare n'avoir point dit, j'ai droit, ce me semble, de trouver cette prétention assez peu pertinente. M. Sax veut persuader à ses lecteurs que j'ai regardé comme une découverte nouvelle « la résonnance de l'air dans les instruments et « non celle du corps de l'instrument lui-même; » puis il ajoute, à cette occasion, que j'ai été pris *en flagrant délit d'ignorance :* cette idée est si ridicule que je me croirais, en thèse générale, dispensé de toute justification; j'en vais cependant présenter une qui sera péremptoire. Elle me coûte beaucoup, je l'avoue, car il va falloir imiter M. Sax, et comme lui citer mon propre dire; or, voici ce que j'écrivais dans *la Gazette musicale* du 4 novembre 1855, à la page 343, en rendant compte de l'*Exposition universelle :* « La construction des instruments métalliques donne nais-« sance à une foule de questions, et, s'il faut tout dire, bien « qu'elle ait pour principe fondamental la résonnance du corps

« sonore, qui, en cette circonstance, EST L'AIR LUI-MÊME INTRODUIT « DANS UN TUBE SOUS DE CERTAINES CONDITIONS, il se présente un si « grand nombre d'accidents, etc.[1] » J'avais dit à peu près la même chose dans le *Manuel de musique* publié en 1838.

« Personne assurément n'a moins que moi la prétention d'être savant, je ne suis qu'un artiste composant et enseignant tant bien que mal la musique ; hors de là, il ne faut me prendre que comme un amateur ; mais enfin je savais, en 1838 et 1855, que c'est l'air seul qui, dans les instruments à vent, est le corps sonore, et vraisemblablement je ne l'avais pas oublié en 1856. Avant de traiter les gens *d'ignorants*, il est bon, Monsieur Sax, de prendre la peine de lire ce qu'ils ont écrit.

« Le facteur *réclamant* suppose ensuite que, pour *m'innocenter* (c'est ainsi qu'il s'exprime), j'ai dit qu'il s'attribuait à lui-même la découverte de la résonnance de l'air dans les instruments. J'ai dit cela parce que cela est vrai. Je devrais reproduire ici toute sa lettre, insérée dans *la Gazette musicale* du 10 août dernier, qui, d'un bout à l'autre, n'a pas d'autre objet. Je me bornerai à la première phrase : « Ce n'est pas sans une profonde surprise « que je vois un alinéa des *Nouvelles* de votre dernier numéro « faire grand bruit de la prétendue découverte d'un facteur « d'instruments, touchant *la résonnance des instruments à « vent,* et tendant à prouver que *la qualité du son ne dépend « aucunement de la matière employée,* mais uniquement de la « combinaison de la perce. Cette découverte est en retard SUR LA « MIENNE de dix années environ, etc. » La suite est le développement de cette idée de la résonnance de *l'air seul,* et non du corps de l'instrument, toutes les différences résultant des proportions de celui-ci. Que je l'aurais belle de rejeter à mon tour à la tête de M. Sax l'accusation d'*ignorance,* et de le battre avec toutes les citations entassées dans sa dernière lettre et qu'apparemment il ne connaissait pas au commencement d'août de cette année. Après la phrase que je viens de citer, on pensera que c'est sans doute pour rire que M. Sax m'accuse d'avoir *équivoqué* sur ses paroles.

« Il paraît, en effet, que parfois M. Sax veut plaisanter. De

[1] Ce passage se retrouve dans le présent volume à la page 141.

peur qu'on ne le croie méchant, il cherche à paraître malin : par malheur, ses malices sont, comme on dit, cousues de fil blanc. Il a vainement, dit-il, cherché mes *OEuvres complètes ;* si par hasard il en voulait faire une édition, ce que je suis loin de lui conseiller, il pourrait s'adresser à son ami-actionnaire, M. Kastner, qui s'occupe de bibliographie et lui fournirait aisément la liste de mes *OEuvres divisées.* Il lui conseillerait sans doute aussi de ne pas trop faire le plaisant : ses jovialités, en effet, feraient peut-être rire, mais non pas dans le sens qu'il voudrait.

« A la rigueur, je pourrais m'arrêter ici, le reste de la phraséologie de M. Sax ne contenant que des généralités et des récriminations auxquelles je n'accorde, en somme, pas plus d'importance que ne le feront les lecteurs résolus qui auront le courage d'aller jusqu'au bout des quatorze colonnes; mais comme j'aurais l'air de laisser triompher l'attaque sur certains points, je prends le parti de continuer.

« Je sais fort bien, Monsieur Sax, que ce n'est point à moi que vous en voulez, et si vous m'avez sans cesse désigné dans votre lettre, en vous abstenant de prononcer une seule fois le très-honorable nom de M. Besson, qui sans doute vous écorche la bouche, j'ai fort bien compris que votre idée était de dauber le *protégé* sur les épaules du *protecteur ;* mais, sachez-le bien, ni M. Besson ni moi ne sommes d'humeur à nous laisser battre sans nous défendre.

« Et à ce propos, Monsieur, défaites-vous de ces façons de parler, et vous qui vous connaissez en *protecteurs*, n'appelez plus M. Besson mon *protégé*, ou bien convenez qu'il a bien mal choisi : pauvre, ignoré, isolé, absolument étranger à toute espèce de coterie, ne sachant pas même, depuis plusieurs années, le nom des personnages qui ont en main l'autorité, je n'ai d'autre avantage que de m'exprimer avec conscience et indépendance; au delà, que puis-je par moi-même et à quoi ma *protection* servirait-elle? Convenez donc que le terme est mal choisi, et à l'avenir cherchez-en un autre.

« Quoi! parce que M. Sax a été couronné par le jury de l'Exposition, qui je n'en doute pas a jugé aussi selon sa conscience, il me faudrait renoncer à soutenir M. Besson! Et M. Sax, dans le but peut-être de me compromettre vis-à-vis les membres du jury,

ce à quoi il ne réussira point, trouve mauvais què, sans incriminer leurs décisions, je ne sois point de leur avis. Il ne songe pas, il ne comprend pas peut-être qu'il y ait, pour certains caractères, autant de plaisir que d'honneur à soutenir ceux qui, avec du mérite, de l'application, de l'ardeur, trouvent trop souvent peu d'appui ; tandis que le savoir-faire de leurs compétiteurs sait s'élever un piédestal, peu solide sans doute, et qui ne procure qu'une renommée factice et momentanée, mais qui obstrue la voie que d'autres parcourraient avec un succès légitime.

« Non, Monsieur Sax, s'il s'agissait d'ouvrir ce nouveau concours que M. Besson vous offre et devant lequel vous reculez, *je ne serais pas seul* à soutenir celui que vous traitez avec tant de dédain, et qui, du reste, vous le rend avec usure. Il aurait encore pour lui, avec moi, tous les artistes et professeurs qui, ayant la liberté du choix, préfèrent ses instruments aux vôtres, et vous devez savoir qu'ils sont nombreux ; et si ceux à qui vos instruments sont imposés devenaient libres d'exprimer ce qu'ils en pensent, j'avoue que le cercle de vos partisans serait bien plus restreint encore ; car, pour vous juger, les musiciens indépendants n'auraient qu'à répéter ce qu'ils disent tout haut, et les musiciens dépendants, ce qu'ils disent tout bas.

« Vous parlez, dans votre lettre, de *hâbleries;* et tout ce que vous dites de vous-même, qu'est-ce donc autre chose? Vous citez sans cesse, comme autorités, des Notes par vous distribuées aux juges de vos procès. Vous trouvez que vous avez *régénéré* les orchestres militaires. D'autres, et j'en suis, trouvent que vous les avez désorganisés et anéantis. Qu'est-ce aussi que cette affirmation de l'adoption de vos instruments dans tous les pays? J'en connais, pour mon compte, beaucoup où l'on n'en veut pas entendre parler. Vos découvertes prétendues sur les *proportions* sont un véritable enfantillage : il a toujours été évident pour tout le monde qu'en modifiant la forme d'un tube on en modifiait les résultats ; sans cela, on pourrait jouer de la flûte avec un trombone ou un basson. Voulez-vous seulement dire que vos proportions sont les meilleures? alors, pourquoi vos instruments sont-ils si mauvais? Je ne voulais pas vous dire tout cela ; c'est vous qui m'y avez forcé.

« Les très-justes éloges que j'ai faits des travaux de M. Besson,

et dont je n'entends pas rabattre un iota, ont tellement troublé la cervelle de M. Sax, qu'il m'accuse *d'hostilité et de malveillance* à son égard. Comment en serait-il ainsi? je ne le connais pas; je ne l'ai même jamais vu. Pour ses instruments, c'est autre chose. Tout ce qu'il peut me reprocher, c'est de n'avoir pas voulu, comme d'autres, brûler dans *la Gazette musicale* de l'encens sur l'autel qui lui avait été érigé. C'est-à-dire qu'il me reproche, à moi, mon indépendance, et aux propriétaires, la déférence qu'ils ont bien voulu avoir pour moi. Et que parle-t-il *d'hostilité* et de *malveillance?* j'ai tout au contraire fait pour lui et ses instruments tout ce qu'en obéissant à ma conscience je pouvais faire : *je n'en ai rien dit*. Je n'avais pas d'autre manière de le favoriser. Si c'est lui avoir nui que d'avoir soutenu et fait valoir les travaux de M. Besson, j'en suis désolé; mais je déclare que je suis prêt à recommencer, à continuer, à persister.

« De son côté M. Sax annonce qu'il continuera ses travaux; j'en aurai, dit-il, des nouvelles à la prochaine Exposition. Tant mieux. Et qui sait? peut-être alors me comptera-t-il au nombre de ses plus zélés partisans. C'est qu'alors aussi ce qu'il fera ne ressemblera guère à ce qu'il fait.

« Mais j'oubliais que M. Sax prévient ses lecteurs qu'il m'a répondu *nettement*. Il fait bien de le dire, car on pourrait ne pas s'en douter, et trouver même que cette *netteté* ressemble à peu près à celle de ses instruments actuels. Je disputerai d'autant moins là-dessus, que M. Sax déclare aussi qu'il ne me répondra plus. A son aise. Pour moi, si je n'avais mieux à faire, je publierais très-volontiers tout ce que M. Sax a écrit contre moi; seulement j'y joindrais ce que je lui ai répondu. M'est avis qu'il ne se risquerait pas à en faire autant.

« Encore un mot. M. Sax m'appelle de temps à autre *l'éminent critique*. J'aurais aimé à lui rendre compliment pour compliment, et il m'eût été facile de le nommer *l'éminent facteur*; mais beaucoup de lecteurs auraient pu penser que je me moquais de lui, et quelques autres auraient cru que je me moquais d'eux; c'est ce que j'ai voulu éviter. »

.·. En parlant précédemment de pianos à pédalier[1], je me suis plaint que, dans celui que la maison Érard avait envoyé à l'Exposition, on n'eût en réalité fait autre chose qu'adapter au piano un mécanisme qui donnait la facilité pour les notes graves de faire résonner avec les pieds le clavier des mains ; je trouvais qu'un véritable pédalier devait avoir une série de cordes et une table d'harmonie à lui propres ; en effet, on comprend que sans cela les morceaux à pédale obligée ne sauraient se présenter à l'oreille des auditeurs tels que le compositeur les a conçus.

C'est ce qu'a parfaitement senti M. Auguste Wolf[2] dans le nouveau piano qu'il a construit, ou pour mieux dire, dans l'appendice qu'il a imaginé en le rendant susceptible de s'adapter à tous les pianos. L'appareil tel que M. Wolf l a conçu est d'une grande simplicité et repose sur un principe dont au siècle passé le célèbre et infortuné harpiste Jean-Baptiste Krumpholtz avait tiré un très-heureux parti. Dans le but de renforcer les effets harmoniques de son instrument, il le posait sur une table d'harmonie, garnie de cordes sonnant les notes graves, qui au moyen de leviers facilement atteints par les pieds venaient renforcer certains passages et leur donner un effet aussi puissant qu'inattendu.

Il en est de même du pédalier de M. Wolf, qui forme pour le piano une véritable estrade ; les touches sont construites exactement à la manière de l'orgue; les marteaux frappent les cordes disposées comme dans les pianos à queue, c'est-à-dire en longueur directe. La plus longue corde sonnant le *do* grave du tuyau de huit pieds, offre un développement de mètres 2,50 de la pointe à la cheville. Les cordes reposent sur une table d'harmonie fixée aux éclisses d'après les principes accoutumés; les précautions nécessaires sont prises pour que l'exécutant sache où poser les pieds lorsqu'il ne se sert pas du pédalier et pour que le piano trouve aussi commodément sa place sur l'appareil. Je viens de dire que tout piano pourrait au besoin s'adapter à celui-ci; néanmoins, tout le monde comprendra que, pour supporter l'addition de ce nouveau renfort de basses, il est indispensable que le piano

[1] Voyez page 82.

[2] L'un des successeurs de Pleyel. Voyez page 86.

adapté ait par lui-même un effet suffisant, et en thèse générale on fera bien de ne se servir en cette circonstance que d'un piano à queue. Toutefois, en établissant un juste équilibre, un appareil analogue pourrait fort bien être employé pour des instruments plus petits.

L'étendue du pédalier est de deux octaves et une quarte UT—ut—*ut—fa*; les dix-neuf premières cordes sont filées, c'est-à-dire revêtues de fil métallique qui les enveloppe en anneaux continus. Je ne sais s'il n'y aurait pas eu lieu d'essayer, comme le proposait Prony, l'emploi de cordes d'argent filées de platine qui, à l'avantage de pouvoir être plus courtes que les cordes de cuivre, réunissent, selon lui, ceux d'une vibration plus facile et d'une plus belle qualité de son [1].

Au reste, M. Wolf se propose d'abord d'ajouter à chaque note du pédalier déjà construit une corde nouvelle sonnant l'octave de la première; cette addition me semble non-seulement utile, mais nécessaire dans le piano, comme dans l'orgue ; autrement, pour les cordes comme pour les tuyaux, les sons très-graves se distinguent difficilement s'ils ne portent avec eux au moins leur octave,

[1] Voyez son *Instruction élémentaire* dont j'ai donné le titre page 175, note 1. Prony avait proposé l'emploi d'un pédalier *à ravalement* d'une octave, c'est-à-dire descendant une octave au-dessous du piano tel qu'il était alors (de six octaves commençant au *fa*). Il ajoutait à ce sujet une réflexion que je vais reproduire en entier, parce qu'elle signale un vice qui ne faisait que naître au moment où ce savant mathématicien écrivait et qui a fait d'effrayants progrès depuis cette époque. « Si l'on objectait, dit-il, que les pédales nécessaires pour aire résonner ces cordes (celles du pédalier) s'arrangeraient difficilement avec les pédales qui font lever les étouffoirs (elles n'ont point cet inconvénient dans le système de M. Wolf), je répondrais que la suppression même de ces dernières me paraîtrait plutôt désirable que regrettable, vu l'usage désordonné qu'en ont un grand nombre de pianistes. Les exécutants et les auditeurs dont la fréquence de cet usage n'a pas encore vicié les oreilles, préféreront sans doute de belles tenues de sons de contrebasse, faisant ressortir une mélodie et une harmonie régulières et pures, à l'horrible cacophonie de soixante ou soixante-dix cordes doubles ou triples (il faudrait dire aujourd'hui *quatre-vingt-cinq*) résonnant ensemble à un demi-ton d'intervalle l'une de l'autre ; car tel est le résultat d'un trait chromatique rapide, embrassant (les étouffoirs levés) l'étendue du clavier. Les amateurs qui fréquentent les concerts n'ont que trop d'occasions de reconnaître que la cacophonie dont je parle n'est point une fiction. » Page 105, de l'*Instruction élémentaire*.

tandis qu'ils résonnent dans toute leur plénitude lorsqu'ils en sont accompagnés.

En second lieu, l'intention de M. Wolf est de donner au besoin à la table de son pédalier une disposition verticale, afin qu'il occupe moins de place dans les appartements et soit par conséquent plus à la portée des artistes. En tout cas l'appendice ne pourra produire un accroissement de dépense bien considérable.

On aime à voir un établissement aussi hautement posé que la maison Pleyel et Cie s'efforcer d'accroître encore les ressources d'un instrument au perfectionnement duquel on sait qu'elle a si puissamment contribué, et ouvrir des voies nouvelles à l'exécution moderne, tout en facilitant celle de morceaux anciens, destinés à la vérité à l'orgue, mais qu'il est rare de pouvoir exécuter dans leurs véritables conditions, presque personne n'ayant chez soi un orgue de suffisante dimension pour supporter un clavier de pédales indépendantes.

.·. Les établissements jeunes et pleins d'avenir ne doivent pas nous faire oublier certaines maisons anciennes qui conservent toujours une réputation honorable obtenue par le travail et la loyauté, dans un temps où le charlatanisme réussissait moins qu'aujourd'hui à s'emparer de la place due au véritable mérite. Les artistes le savent et ils apprécient toujours les établissements tels que celui de M. Dujariez. Ils se souviennent que cet habile facteur a réussi le premier à bien corriger les notes défectueuses de l'ancien cor d'harmonie telles que le *sol* du ton de *mi bémol*, le *mi* du ton de *fa*, le *fa dièze* des tons de *mi* et de *fa*, etc. Aussi les cors sortis de ses ateliers et les autres instruments de cuivre qu'il fabrique continuent-ils toujours à être fort recherchés.

.·. Dans la première édition de l'*Encyclopédie*, on avait oublié l'article Paris; heureusement sa place se trouvait à la fin d'un volume, et l'on put réparer l'omission. Je me trouve à peu près dans le même cas vis-à-vis de M. Kriegelstein, l'un des meilleurs facteurs de la capitale. Ses pianos grands et petits se distinguent par la beauté de leurs sons et l'égalité de leur harmonie. Il a un système d'échappement extrêmement simple, pour lequel il est breveté. Ce système offre l'avantage d'une diminution dans

le nombre des mouvements, et produit sur la corde une attaque plus directe, à laquelle l'effet ne peut que gagner. Une autre particularité des pianos de M. Kriegelstein est d'être munis d'étouffoirs doubles qui anéantissent le son aussitôt que l'exécutant lève les doigts ; en effet, l'étouffoir simple ne suffit pas toujours, les vibrations de la corde n'étant complétement et immédiatement arrêtées que dans un seul sens ; le double étouffoir y remédie d'une manière qui ne laisse rien à désirer.

Voici mon article Paris fait, et si j'ai un regret, c'est de ne l'avoir pas écrit plus tôt et de ne pouvoir aujourd'hui lui donner que si peu d'étendue, mon volume dépassant déjà de beaucoup le nombre de pages que j'avais fixé.

FIN DE LA POST-EXPOSITION.

ORGUE DE LA PAROISSE SAINT-EUGÈNE.

RAPPORT fait au nom d'un jury composé de MM. Dietsch, Fétis, Adrien de La Fage, Niedermayer et d'Ortigues.

La construction de l'église paroissiale de Saint-Eugène[1], à Paris, a donné une nouvelle idée de la rapidité avec laquelle peuvent aujourd'hui s'élever des édifices considérables, et des moyens que l'on a non-seulement de les achever en peu de temps, mais de les rendre aussitôt propres à leur destination.

M. l'abbé Cocquand, nommé à la cure de Saint-Eugène, au zèle et à l'activité duquel cette nouvelle église doit sa prompte érection, savait bien qu'une fois pourvue des objets immédiatement nécessaires au culte divin, le complément indispensable de toute église considérable est le grand, magnifique et puissant instrument qui contribue dans une si belle part à la splendeur du saint édifice, et qui, destiné à inspirer et à entretenir le sentiment religieux, charme à la fois les yeux et les oreilles, mais s'adresse surtout à l'âme, qu'il émeut et pénètre par le plus touchant, le plus éloquent, le plus saisissant des langages.

M. l'abbé Cocquand savait cela : aussi voulut-il que la construction de l'orgue de Saint-Eugène marchât de front avec celle de l'église même, et il fit établir par MM. Merklin, Schütze et Ce, un orgue projeté d'abord dans des dimensions assez restreintes, mais qui devait être successivement agrandi. Ces facteurs ayant eu l'idée de faire figurer cet instrument à l'Exposition universelle de 1855, ne voulurent pas le présenter dans un état d'imperfection qui n'en aurait donné qu'une idée incomplète : ils le portèrent sur-le-champ au point où il devait arriver définitivement. Admis dans les salles du Palais de l'Industrie, il attira l'attention publique; on remarqua dès lors l'effet considérable qu'il produisait, quoique sa situation ne fût pas avantageuse; on en loua surtout l'ensemble en reconnaissant que souvent, même

[1] On avait d'abord nommé cette église *Sainte-Eugénie*, comme il a été marqué à la page 153.

sur des instruments d'ailleurs estimables, les jeux étaient loin d'être aussi bien combinés, aussi heureusement associés, aussi sagement équilibrés. Il ne s'agissait donc plus, en grande partie, que de savoir si l'instrument nouveau s'adapterait aux convenances de la localité ; il était déjà constaté qu'en le fournissant complet, les facteurs avaient dépassé leurs engagements, et chacun comprenait que, cet orgue étant le premier qu'ils établissaient à Paris, ils avaient voulu que leur début fût éclatant et les classât immédiatement parmi les meilleurs organiers de la capitale.

L'orgue passa donc des salles de l'Exposition à l'église Saint-Eugène. En voici la composition et la distribution :

Premier clavier. — 1° Principal, 16 pieds; 2° bourdon, 16 pieds; 3° montre, 8 pieds; 4° flûte ouverte, 8 pieds; 5° corne de chamois, 8 pieds.

Jeux de combinaison.— 6° Flûte octaviante, 4 pieds; 7° clarinette, 8 pieds; 8° doublette, 2 pieds; 9° fourniture progressive, 3 pieds.

Deuxième clavier (trompettes). — 1° Dolciana, 8 pieds; 2° bourdon, 8 pieds; 3° prestant, 4 pieds; 4° octavin, 2 pieds.

Jeux de combinaison. — 5° Trompette, 16 pieds; 6° trompette, 8 pieds; 7° clairon, 4 pieds.

Troisième clavier (récit). — 1° Flûte harmonique, 8 pieds; 2° bourdon, 8 pieds; 3° dolce, 8 pieds; 4° viola di gamba, 8 pieds; 5° flûte harmonique, 4 pieds; 6° salicional, 4 pieds.

Jeux de combinaison.—7° Trompette, 8 pieds; 8° cornet de 3 et 4 tuyaux; 9° cor anglais, 16 pieds; 10° voix humaine.

Clavier des pédales séparées (27 touches).—1° Contre-basse, 16 pieds; 2° sous-basse, 16 pieds; 3° flûte, 8 pieds.

Jeux de combinaison. — 4° Flûte, 4 pieds; 5° bombardes, 16 pieds; 6° trompette, 8 pieds; 7° clairon, 4 pieds.

Accouplements.—1° Réunion du 2e clavier au 1er; 2° réunion du 2e clavier au 3e; 3° réunion du 1er clavier au 3e; 4° réunion des basses du 1er clavier aux pédales séparées; 5° réunion des basses du 3e clavier aux pédales séparées; 6° réunion des basses du 2e clavier aux pédales séparées.

Pédales de combinaison.— 1° Pédale de combinaison pour les jeux nos 6, 7, 8 et 9 du 1er clavier (grand orgue); 2° pédale

de combinaison pour les jeux nᵒˢ 4, 5 et 6 du 2ᵉ clavier (trompette); 3° id. pour les jeux nᵒˢ 7, 8, 9 et 10 du 3ᵉ clavier (récit); 4° id. pour les jeux nᵒˢ 4, 5, 6 et 7 du clavier des pédales séparées; 5° id. d'expression correspondant à la boîte expressive du clavier de récit.

On peut reconnaître de prime-abord qu'un aussi grand nombre de jeux et les ressources variées qu'offrent leurs différentes combinaisons doivent être plus que suffisants pour une église de la dimension de Saint-Eugène. Chacun put s'en assurer le 9 mai, jour où l'instrument reçut la bénédiction eclésiastique et fut inauguré dans une petite solennité qui permit d'en apprécier l'effet et comme orgue d'exécution et comme orgue d'accompagnement. M. Renault de Vilbac, organiste de la paroisse, et M. Schmidt, organiste de Saint-Sulpice, ainsi que plusieurs élèves de l'école dirigée par M. Niedermayer, firent entendre diverses compositions ou improvisations, et M. Wakenthaler[1] tint l'orgue dans l'accompagnement des morceaux de chant. L'auditoire nombreux et choisi qui remplissait l'église, par la vive satisfaction qu'il témoigna, laissa bien peu de doute dans l'opinion générale sur l'acceptation et le futur succès du nouvel instrument.

Mais une telle approbation, quoique manifestée en pleine liberté par tous ceux qui étaient interrogés sur ce sujet, toute flatteuse qu'elle fût pour les auteurs de l'orgue et toute conforme qu'elle se montrât pour l'opinion de M. le curé et de MM. les membres de la fabrique, n'était pas pleinement décisive; on voulait aussi l'avis d'homme spéciaux, habitués par une longue pratique et une habitude de tous les jours à juger non pas seulement de la valeur apparente, mais surtout de la valeur réelle des instruments. Il faut avouer, en effet, qu'il a pu arriver plus d'une fois,

[1] Nous avons eu depuis le malheur de perdre cet artiste. François-Xavier-Joseph Wakenthaler, organiste de la paroisse Saint-Nicolas-des-Champs et professeur d'orgue à l'école de M. Niedermayer, est mort à Strasbourg le 11 octobre 1856, âgé seulement de trente-deux ans. Sentant sa fin prochaine, il avait voulu mourir dans sa ville natale et au milieu de sa famille. Fils de M. Wakenthaler, actuellement encore organiste de la cathédrale de Strasbourg, François avait été le meilleur élève de son père, et, l'un des premiers, il avait habitué les oreilles des Parisiens à la grande exécution des compositeurs allemands. Il est auteur de messes et autres pièces destinées à l'Église.

surtout pour un instrument de la nature de l'orgue, que, sous les doigts d'un artiste habile, il parût beaucoup meilleur qu'il n'était en réalité, parce qu'on l'offrait sous son plus attrayant aspect, tandis que ses parties défectueuses étaient adroitement dissimulées.

Un jury nommé d'après les usages reçus et composé de MM. Dietsch, Fétis, Adrien de La Fage, Niedermayer et d'Ortigues, s'est réuni le 14 mai, et s'est occupé du travail dont on l'avait chargé.

Cette commission a d'abord reçu de M. le curé communication du devis primitif et de la convention faite avec MM. Schütze et Ce. A l'égard du premier, elle s'est assurée dès la première inspection que les engagements pris avaient été non-seulement tenus, mais grandement dépassés; qu'au lieu de deux claviers, l'orgue en avait trois, que plusieurs jeux qui n'étaient pas annoncés dans le projet avaient été introduits, et que les claviers étaient pourvus de l'appareil connu sous le nom de *levier pneumatique* ou *machine Barker*, dont il n'avait pas été question. Les autres conditions, relatives à l'époque de la livraison et à divers détails, avaient été également remplies.

Convaincu que le meilleur moyen de se rendre compte de l'effet des différents jeux est de les examiner séparément et d'une manière tout à fait indépendante les uns des autres, en les associant ensuite en raison de la classe à laquelle ils appartiennent, le jury a voulu entendre d'abord les jeux de fond, c'est-à-dire les flûtes et les bourdons, en s'attachant en premier lieu aux jeux graves, en leur associant ensuite les plus aigus; le résultat d'un examen attentif a été que les jeux parlaient bien et que l'émission des sons n'éprouvait aucun de ces retards qui ont assez souvent lieu, surtout dans les gros tuyaux, lorsqu'ils ne sont pas convenablement embouchés.

Le bon résultat de la fusion successive de ces jeux a été également remarqué, et nous en faisons l'observation car, ainsi que chacun le sait, les différents jeux de l'orgue peuvent souvent s'aider ou se nuire, et l'effet individuel d'un jeu peut perdre ou gagner dans son association à d'autres, en raison de la perfection plus ou moins grande apportée dans la confection des tuyaux et de leurs accessoires.

Ces jeux de fond, qu'à la vérité l'on ne saurait trop multiplier, si l'on veut s'attacher dans l'exécution aux effets majestueux que la gravité du culte catholique semble exiger, nous ont paru employés dans l'orgue de Saint-Eugène avec une sorte de profusion relativement aux dimensions de l'instrument et à l'étendue du local. Nous n'avons pas trouvé qu'il y eût lieu de s'en plaindre ; le jury s'est au contraire félicité de voir un orgue construit dans des conditions qui mettent en quelque sorte l'organiste dans la nécessité de s'attacher surtout au style noble et religieux, dont l'instrument n'aurait jamais dû s'écarter. Nous avons reconnu que, dans le choix des registres auxquels il a donné la préférence, M. Merklin a été guidé par un goût fort sage, et que les artistes qu'il a pu consulter l'ont dirigé dans la bonne route.

Le jury, en continuant son examen des jeux de fond, a remarqué avec plaisir que plusieurs perfectionnements modernes ont été adoptés : telles sont les flûtes octaviantes, employées d'abord dans l'orgue de Saint-Denis par M. Aristide Cavaillé ; telle est la *dolciana* ou *douçaine*, nom donné, dans le vieux français, à la *flûte douce*, et appliqué aujourd'hui à un jeu de tuyaux à pavillon. Un jeu analogue nommé *dolce*, c'est-à-dire *doux*, est placé au clavier de récit, où il peut, entre autres ressources, remplacer la *flûte d'écho* des anciens orgues.

Un jeu nouveau, en France, et que M. Merklin nomme *corne de chamois*, sans offrir réellement une nature de son bien nouvelle, renforce encore les fonds déjà si riches, et a par lui-même un certain velouté qui ne déplaît pas à l'oreille. Un des membres du jury a fait remarquer que ce jeu rappelait, et par son nom et par son effet, l'instrument si connu dans les montagnes de la Suisse sous le nom de *trompe des Alpes ;* en entrant dans l'orgue, il a été, comme on le pense bien, pourvu des notes qui lui manquent dans sa forme première et grandement augmenté d'étendue, puisque, basé sur un tube de huit pieds, il embrasse toute l'étendue du clavier ; ses tuyaux sont légèrement coniques.

Avant de terminer l'examen des jeux de fond, nous avons voulu entendre le plein jeu, autrement *fourniture*, et nous avons tous été fort satisfaits du système de *progression* adopté qui augmente et améliore l'effet de ce jeu singulier, et dont l'un de nous disait

en cette occasion que sa présence dans l'orgue avait, lorsqu'elle était bien ménagée, l'avantage de donner à l'instrument un caractère mystérieux qui naît si naturellement de ce mélange de séries inachevées, qui s'interrompent et reprennent, pour s'interrompre et reprendre encore.

Passant à l'examen des jeux d'anches, le jury a remarqué que l'organier s'était surtout appliqué à donner à cette branche une forte intensité en multipliant les trompettes, dont l'ensemble offre deux bombardes de seize pieds, trois trompettes de huit et deux clairons de quatre.

Nous témoignions encore notre satisfaction sur ce faisceau de sons pleins de vigueur et de netteté, lorsqu'un célèbre compositeur et organiste, qui se trouvait par hasard dans l'église[1], et avait écouté les essais placé tout auprès du chœur, nous fit remarquer que de cet endroit se produisait à l'oreille un effet fort singulier, celui d'un petit son incertain précédant le son véritable, appelé par la pression du doigt sur la touche, sans pourtant que le retard fût sensible. Ni M. Merklin, ni aucun de nous, n'avons pu convenablement expliquer cette étrange particularité, qui ne saurait provenir de défauts de construction, puisque en se rapprochant de l'instrument l'effet disparaît. On ne doit, sans doute, y voir qu'un de ces accidents acoustiques dont le hasard seul peut rendre compte.

Parmi les jeux d'anches, il en est un qui, bien que représentant un instrument fort usité, n'a pu jusqu'à présent s'installer définitivement dans l'orgue, c'est la clarinette ; nous avons entendu celle de l'orgue de Saint-Eugène avec un plaisir infini. Elle avait déjà excité, dans l'auditoire présent à la cérémonie de bénédiction, une admiration véritable en raison de la fidélité avec laquelle étaient reproduits le timbre et le caractère de la clarinette ordinaire, principalement à partir du chalumeau et dans une étendue d'environ deux octaves. Les sons aigus ne sont pas tout à fait d'un résultat aussi décidé, mais ce jeu n'en sera pas moins un des principaux ornements de l'orgue de Saint-Eugène, surtout aux oreilles de ceux qui se laissent plutôt séduire par le détail que par l'ensemble.

[1] M. Sigismond Neukomm.

Après plusieurs expériences pour arriver à obtenir cette imitation, M. Merklin a dû se décider à l'emploi partiel de l'anche libre, généralement rejetée des orgues à tuyaux; mais il n'en a fait usage qu'avec beaucoup de précautions : ainsi, d'abord il ne l'a pas appliquée à toute l'étendue du jeu, et ensuite il l'a unie à un bourdon spécial de même étendue, dont elle ne peut être séparée. Chose bien digne de remarque : dans les expériences faites pour obtenir, au moyen de tuyaux, des sons semblables à ceux de la clarinette, il a fallu recourir à l'anche libre, tandis que sur l'instrument lui-même c'est précisément une anche battante qui produit le timbre caractéristique.

Le jeu de voix humaine a paru au jury un peu faible de timbre et de qualité; peut-être aussi le tremblant que l'on a l'habitude d'y joindre a-t-il besoin d'être mieux réglé. Au reste, tout le monde sait que, si l'on ne jugeait les orgues que sur ce jeu il y en aurait bien peu de bons, et encore ne devraient-ils le plus souvent cet avantage qu'à des circonstances accessoires de position et par suite de répercussion.

Il n'en est pas de même du jeu de cor anglais, considéré dans ses tons aigus comme remplaçant le hautbois de l'orgue ancien. Ce jeu nous a paru posséder, dans le grave, de fort beaux sons, qui ne sont pas sans rapport avec ceux de l'ophicléide; mais il nous a semblé un peu grêle dans le haut, quoique nous n'ignorions pas qu'on ne saurait exiger d'un tuyau la perfection obtenue sur l'instrument même joué par un artiste habile. Un d'entre nous a fait observer que peut-être y avait-il eu peu d'avantage à établir ce jeu sur un huit pieds bouché (sonnant le seize pieds), et qu'il eût été préférable d'employer des tuyaux ouverts.

Les principaux jeux dont nous avons parlé ont ensuite été soumis à l'épreuve la plus difficile à subir et à laquelle les orgues mal ou négligemment construits ne résistent jamais. Elle consiste à parcourir toute l'étendue de chacun par degrés chromatiques se succédant avec lenteur, de manière que l'on puisse bien vérifier l'égalité des notes dans leur volume, leur intensité, leur timbre, leur progression et leur caractère général. Le résultat a été fort satisfaisant, et il a été reconnu que certaines imperfections ne provenaient que de la nécessité où s'étaient trouvés les facteurs de mettre promptement l'instrument en état d'être employé au

service de l'église, ce qui n'avait pas encore permis d'en pousser la mise en harmonie au point de perfection désirable. Tout le monde a reconnu qu'il suffirait de quelques jours pour porter remède à un défaut qui n'était point inhérent à l'instrument.

On en peut dire autant des imperfections signalées plus haut; le jury a reconnu qu'elles étaient de celles qui se peuvent aisément corriger, et que s'il avait à entendre de nouveau l'instrument dans un mois ou deux, quelques avantages qui semblent lui manquer apparaitraient dans le jour le plus heureux. On est d'ailleurs tombé d'accord que ces légères imperfections étaient toutes de celles qui ne frappent que des oreilles très-exercées et des artistes habitués à une grande pratique de l'instrument. Aussi ne sont-elles rappelées dans ce rapport que pour montrer l'attention que le jury s'est efforcé de porter sur tous les détails.

Il s'est ensuite occupé du mécanisme, dont la disposition a paru fort convenable. Ce qui pouvait en être légèrement critiqué avait une excellente et bien honorable excuse dans les nombreuses additions faites au plan primitif. De là est résultée inévitablement la nécessité de placer dans un espace préfixé beaucoup plus d'appareils mécaniques qu'il n'avait été prévu; on peut même s'étonner qu'avec la gêne produite par un tel état de choses, M. Merklin soit parvenu à donner à la distribution générale des jeux et de la soufflerie cet ordre parfait grâce auquel les innombrables parties de la machine fonctionnent avec la plus exacte régularité.

La soufflerie, c'est-à-dire le principe vital de l'instrument, mérite toujours une attention particulière; nous l'avons examinée avec soin, et nous avons trouvé fort ingénieux et fort heureusement appliqués les moyens employés pour obtenir la pression d'air à différents degrés. A cet effet, le facteur a combiné plusieurs sommiers à proximité desquels il a placé des régulateurs de pression : de cette manière, chaque clavier a son régulateur sous lequel l'air reste toujours en repos, subissant le degré de pression déterminé par la charge du soufflet. Il est inutile d'appuyer sur l'importance de ce système, qui tient à la disposition de l'organiste de l'air de pressions différentes, et lui fournit, dans les accouplements et combinaisons au moyen des pédales d'appel,

les effets les plus tranchants, tout en laissant d'ailleurs l'ensemble dans les meilleures conditions.

Pour l'introduction de l'air dans les tuyaux, M. Merklin a cru devoir employer le système connu sous le nom d'*orgues à pistons*, qui a fait beaucoup de bruit à la dernière Exposition, et que beaucoup de personnes ont pris pour une nouveauté. Le fait est qu'il était depuis longtemps employé chez M. Walker de Luisburg (Würtemberg), où M. Merklin a d'abord travaillé. Il avait été depuis mis partiellement en usage par M. Aristide Cavaillé, qui s'en était servi comme moyen facile de faire parler certains tuyaux éloignés du sommier, à l'égard desquels il ne voulait pas employer le moyen de communication dont on se sert d'ordinaire pour les tuyaux *postés*. M. Merklin en a fait l'application à tous les tuyaux de l'orgue de Saint-Eugène, en sorte que chacun d'eux a sa soupape particulière de communication aux registres.

Le clavier de récit est en rapport avec une boîte expressive, devenue partie à peu près indispensable de l'orgue moderne.

Un autre perfectionnement auquel le jury a d'autant plus applaudi qu'il n'entrait pas dans les engagements de M. Merklin, consiste dans l'introduction du mécanisme inventé par M. Barker, et connu sous le nom de *levier pneumatique*. Ce système, qui a obtenu l'assentiment unanime aussitôt qu'il a été bien connu, procure aux touches une douceur dont on n'avait jusque alors point eu l'idée. Cette addition si importante a été faite à l'orgue de Saint-Eugène sans qu'il en eût été question dans le devis, et l'on doit des éloges au facteur d'être parvenu à surmonter les embarras qu'amenaient inévitablement dans l'ensemble et la disposition du mécanisme un aussi grand nombre d'augmentations. Nous avons cru devoir appuyer sur ce point pour prévoir quelques critiques qui naîtraient de la légèreté et de l'irréflexion, et leur adresser à l'avance notre réponse.

La disposition des jeux sur les claviers et celle des claviers eux-mêmes offrent pour nous quelque chose d'inusité. Et, par exemple, nous nous sommes étonnés de voir le jeu de clarinette, dont nous faisions l'éloge il y a un instant, mis au clavier d'en bas, ce jeu se traitant habituellement en récit. Ici encore vient sans doute l'explication déjà donnée que ce jeu ne devait pas

originairement faire partie de l'orgue de Saint-Eugène : on l'a placé plutôt là où l'on a pu que là où on aurait voulu.

A l'égard des claviers, leur disposition nous a d'abord surpris, parce qu'ils ne sont point disposés à la manière ordinaire des orgues français; on a suivi le système allemand, qui peut avoir certains avantages, mais offre aussi plus d'un inconvénient. Ainsi l'un d'entre nous nous a fait observer que, le grand chœur ne pouvant se jouer que sur le clavier de récit qui se trouve, comme de coutume, au troisième rang, il en résultait une assez notable incommodité pour l'organiste, obligé de tenir les bras très-élevés, au point même de s'en trouver fort gêné. Quant à la distribution des registres, c'est tout simplement une habitude à prendre, et une fois l'orgue connu, il n'y a plus à s'y tromper.

Les combinaisons et accouplements, conçus naturellement en raison de la disposition des claviers, nous ont paru fort bien entendus et susceptibles de se prêter à toutes les exigences raisonnables d'un organiste attaché aux principes de la bonne école.

Nous avons été frappés d'un perfectionnement de mécanisme duquel résulte une extrême facilité à mouvoir les tirants des registres qui s'arrêtent sur la devanture au moyen d'une simple entaille, en sorte que la moindre impulsion du doigt les fait rentrer, de même qu'ils ont été tirés sans la moindre résistance : on peut ainsi, même au milieu de l'exécution et sans éprouver une interruption sensible, supprimer tout à coup un jeu dont on n'a plus besoin. Cette disposition se rattache au système de la distribution du vent qui arrive des soufflets dans un récipient général, d'où il se distribue aux sommiers; chaque tuyau, ainsi que nous l'avons indiqué, étant muni d'une soupape, il a été possible d'introduire le vent dans toute la ligne des tuyaux de chaque jeu par le simple moyen d'une autre soupape. Ce procédé de construction, qui est celui des orgues d'Italie, amène la suppression des *registres* proprement dits, c'est-à-dire des règles de bois percées de trous, servant à ouvrir ou à fermer toute la série des tuyaux d'un jeu; par suite ont aussi disparu les *registres dormants*, au milieu desquels lesdites règles se mouvaient souvent avec difficulté [1].

[1] Depuis l'époque où ceci a été écrit, MM. Merklin, Schütze et Cᵉ ont

Les détails d'examen dans lesquels le jury est entré prouvent assez l'intention qu'il avait de ne point prendre une décision à la légère et de ne donner son opinion qu'en pleine connaissance de cause; c'est donc avec une vive satisfaction qu'il se résume en disant :

Que, considéré dans son effet général, l'orgue construit par MM. Merklin, Schütze et Ce est plus que suffisant pour les dimensions de l'église où il a été établi ;

Que les jeux de fond, plus nombreux dans l'orgue de Saint-Eugène (eu égard à sa composition) que dans tous les autres orgues de Paris, ont en général beaucoup de rondeur et de moelleux, et que leur ensemble paraît infiniment propre au style grave, souvent sombre et toujours religieux, qui doit être le principal caractère de l'instrument ;

Que ces mêmes jeux sont éminemment convenables à l'accompagnement du chant, et offrent à cet égard diverses nuances de ressources fort précieuses ;

Que les jeux d'anches ont beaucoup de vigueur et d'éclat et forment, comme ensemble, un équilibre suffisant aux jeux de fond ;

Que les jeux de récit sont généralement agréables, et que, parmi eux, celui de clarinette mérite une mention particulière, en raison de la beauté de son timbre et de l'heureuse imitation de l'instrument qu'il représente ;

Que la soufflerie est construite avec beaucoup de jugement et de telle manière que chaque partie de l'orgue ait la quantité et la force de vent qui lui est nécessaire ;

Que tout le mécanisme intérieur est établi avec le soin et la solidité désirables, et que les touches des claviers sont mises en rapport avec ce mécanisme d'après les meilleurs principes et à l'aide de perfectionnements récents, parmi lesquels le *levier*

construit un autre orgue dans les plus grandes proportions; il est destiné à l'église cathédrale de Murcie (Espagne). Cet instrument, achevé à la fin d'août 1856, a été exposé dans les ateliers de Bruxelles, et pendant un mois il n'a pas cessé d'attirer l'attention de la foule. Il est construit sur des données toutes différentes de celles qui ont servi de base à l'orgue de Saint-Eugène ; les jeux de fond dominent dans celui-ci, dans l'autre ce sont les jeux d'anche, dont la force pour l'ensemble est vraiment prodigieuse. Je ne m'y arrête pas ici, parce que je publierai un travail spécial sur sa composition et ses effets.

pneumatique de M. Barker et le système des pistons jouent le principal rôle.

Le jury se croit en outre obligé de déclarer qu'après avoir eu sous les yeux le devis de MM. Merklin, Schütze et Ce, il a reconnu que ces facteurs, plus attachés au soin de leur réputation qu'à leur intérêt matériel, et sans tenir compte de ce que le parti qu'ils prenaient pouvait avoir d'onéreux pour leur industrie, ont largement dépassé leurs engagements, en sorte que l'église se trouve pourvue d'un instrument beaucoup plus complet qu'elle n'avait lieu de l'attendre.

En conséquence, le jury nommé à cet effet décide, à l'unanimité, que l'orgue construit par MM Merklin, Schütze et Ce peut en toute confiance être reçu pour le service ecclésiastique de l'église paroissiale Saint-Eugène; que les facteurs ont tenu et dépassé les engagements pris par eux; qu'ils doivent être félicités sur le résultat de leurs travaux, et que leur nouvel orgue mérite d'être classé parmi les bons produits de la facture moderne.

Signé : Fétis, d'Ortigues, Niedermayer, L. Diestch,
Adrien de La Fage, *rapporteur*.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855.

INDUSTRIE MUSICALE

Liste des Exposants.

ANGLETERRE ET COLONIES.

1re section.

SHARER (G.), à Sidney.—Cornemuses.

3e section.

BEVINGTON et fils, à Londres, A.—Orgue d'église.
SCATES (J.), à Dublin, I.—*Concertinas.*
WHEATSTONE et Cie, à Londres, A.—*Concertinas* et *harmonicas.*

4e section.

HEAPS (J.-K.), à Leeds (York), A.—Violoncellles.

5e section.

BOND (John), à Londres, A.—Piano.
CADBY (Charles), à Londres, A.—Piano.
ERARD (P.), à Londres, GM.—Pianos, harpe.
GIBBS (John), à Londres, A.—Piano.
HOOD (J. D.), à Montréal (Canada).—Piano.
HOPKINSON (J. et J.), à Londres, A.—Pianos ordinaires; grand piano perfectionné.
HUGHES et **DENHAM**, à Londres, A. Piano de construction nouvelle.
JONES (J. Champion), à Londres, A.—Piano double.
KIRKMANN (J.) et fils, à Londres. A.—Piano.
LEVESQUE, EDMEADES et Cie, à Londres, A.—Piano.
LUFF (G.) et fils, à Londres, A.—Piano.
MARCHANT (W.), à Londres, A.—Piano.
MARSH et **STEEDMAN**, à Londres, A.—Piano.
MURPHY (George), à Londres, A.—Pianos.
NICOLE (Adolphe), à Londres, A.—Instruments de musique.
WORNUM (R.) et fils, à Londres, A.—Pianos.

6e section.

WARR (Cornélius), à Londres, A.—Tambours et autres instruments.

8e section.

CHURCH (G.), à Bristol (Somerset), A.—Appuie-main pour piano.

GREAVES (Edward), à Shefficeld (York), A—Forge propre à la fabrication des instruments de musique.

SCHOLEFIELD (Daniel), à Huddersfield (York), A.—Métronomes de tout genre. Pupitre de musique servant d'échiquier, de table à écrire, de casier, etc.

TURNBULL (W.), à Londres, A.—Clefs de piano.

WALKER (Th.), à Sheffield (York), A.—Obejts de métal pour instruments de musique.

Comité de l'Exposition, à Ceylan.—Instruments divers.

Compagnie des Indes-Orientales.—Collection d'instruments indous.

HENSLOWE (F. H.).—Instruments tasmaniens.

PACKER (J. F. A.).—Instruments divers.

SMITH (Mlle).—Instruments tasmaniens.

STONEY.—Instruments tasmaniens[1]

AUTRICHE ET LOMBARDIE.

1re et 2e section.

BAUER (Ed. J.), à Prague (Bohême).—Instruments de musique à vent. MH Munich 1854.

BOCH (Fr.), à Neulerchenfeld (Basse-Autriche).—Instruments de musique à vent en métal.

CZERVENY (V.-F.), à Kœniggrætz (Bohême).—Instruments de musique à vent. GM Munich 1854.

DE-AZZI (Ant.), à Venise (Venise).—Flûte d'ébène montée en argent.

ERNOFFER (Fr.), à Vienne. Schottenfeld, 13 (Basse-Autriche).—Instruments de musique à vent en métal. MH Munich 1854.

GHIRLANDA (Al.), à Vérone (Venise).—Instrument de musique à vent.

HELL (F.), à Vienne, Léopoldstadt, 373 (Basse-Autriche). Instruments en bois, en cuivre, et à cordes. MH Munich 1854.

LAUSMANN (J..W.), à Linz (Haute-Autriche).—Instruments de musique à vent en bois.

LEWISCH (M.), à Horn (Basse-Autriche).—Instruments de musique à vent.

LOSSCHMIDT (Fr.) à Olmutz (Moravie).—Clariophon (instrument de musique).

PELITTI (Joseph), à Milan (Lombardie).—Instruments de cuivre à vent.

RIEDL (J.), à Presbourg (Hongrie).—Instruments en cuivre.

ROTT (A.-H.), à Prague (Bohême).—Instruments de musique en cuivre.

ROTT (V.-J.), à Prague (Bohême).—Instruments de musique. MH Munich 1854.

SCHAMAL (V.), à Prague (Bohême).—Instruments de musique à vent en cuivre. MH Munich 1854.

[1] J'ai été obligé de placer dans la 8e section tous les instruments désignés d'une manière insuffisante.

SCHULTZ (Fr.), à Vienne, Wieden, 642 (Basse-Autriche).—Instruments à vent en bois.

STEHLE (J.), à Vienne, Leopoldstadt, 324 (Basse-Autriche).– Instruments à vent en bois et métal. B Vienne 1839, 1845. HM 1851.

STOEHR (Fr.), à Prague (Bohême).—Instruments de musique.

STOWASSER (Ign.), à Vienne, Alservorstadt, 85 (Basse-Autriche).—Instruments de musique à vent en métal. MH Vienne 1839. B. 1845. Méd. Munich 1854.

ZIEGLER ET FILS (J.), à Vienne, Leopoldstadt, 693 (Basse-Autriche).—Instruments à vent en bois. A Vienne, 1839, 1845. Méd. Munich 1854.

3e section.

DE-LORENZI (J.-B.), à Vicence (royaume Lombardo-Venitien).— Modèle d'orgue.

GROETZ (Ign.), à Vienne, Schottenfeld, 82 (Basse-Autriche).—Accordéons.

HERBINGER (Al.), à Cilly (Styrie).—Nouvel instrument de musique à touches.

HIRNER et **SINGER**, à Vienne (Basse-Autriche).—Accordéons.

MAZZOLO (J.), à Padoue (royaume Lombardo-Venitien).—Orgue reproduisant et imprimant les improvisations et airs joués.

4e section

BITTNER (D.), à Vienne, Ville, 1027 (Basse-Autriche).—Instruments à cordes.

CERUTI (J.), à San-Benedetto (Lombardie).—Violons.

FORADORI (J.), à Vérone (Venise).—Violon.

KIENDL (Ant.), à Vienne, 403 (Basse-Autriche).—Instruments de musique. Méd. Munich 1854.

LEMBOCK (G.). à Vienne (Basse-Autriche).—Violons d'après le système de Carlo Bergonzi et Joseph Guarnerius. HM 1851. MH Munich 1854.

5e section.

BEREGHSZASZY (Al.), à Pesth (Hongrie).—Pianos à queue pour concerts. HM. Munich 1854.

HEITZMANN (J.). à Vienne, Wieden, 447 (Basse-Autriche).—Pianos à queue. MH. Munich 1854.

MAYER (J.), à Gratz (Styrie).—Pianos.

RAUSCH (François) et fils et **GEIGER**, à Vienne, Weiden, 347 (Basse-Autriche).—Pianos sans cordes. O Vienne 1839. Méd. Munich 1854.

SCHNEIDER (J.), à Vienne, Wieden, 447 (Basse-Autriche).—Pianos. MH Munich 1854.

SKABA (J.) et Cie **SPATZEK** (A.), à Prague (Bohême).—Piano. (La caisse de l'instrument a été faite par M. Spatzek, et le mécanisme, etc., par M. Skaba et Cie.)

STREICHER (J.-C.), à Vienne, Landstrasse. 375 (Basse-Autriche).—Pianos. O Vienne 1835, 1839.

7e section.

OLLBRICH (Ant.), à Vienne, Gumpendorf, 70 (Basse-Autriche).—Horloges à carillon d'acier en cuivre jaune.

RZEBITSCHEK (Fr.), à Prague (Bohême.)—Instruments de musique.

TEMPELE (H.), à Neutitschein (Moravie).—Timbale mécanique avec un nouvel arrangement particulier pour l'accorder.

8e section.

BIENERT (D.) et fils, à Maderhaeuser (Bohême).—Tables de résonnance pour pianos; bois de corps de violons, de guitares, violes, contre-basses et violoncelles. HM 1851.

INDRI (Ant.), à Gerolamo (Venise).—Cordes pour instruments de musique. HM. 1851.

LEGRADI (J.), à Kronstadt (Transylvanie).—Cordes à boyaux.

MARINI (T.).—Cordes pour instruments de musique.

MILLER (le fils de Martin) à Vienne, Gumpendorf, 311 (Basse-Autriche.—Cordes et lames d'acier fondu pour instruments de musique. A. Vienne 1835, 1839, 1845. GM. Munich 1854.

PETERS (A.), Vienne, 275 Wieden (Basse-Autriche).—Os et ivoire préparés pour touches de piano. MH Munich 1854.

PRIULI (Ant.), à Padoue (royaume Lombardo-Vénitien).—Cordes à boyaux.

SCHIGON (Ant.). à Vienne, Gumpendorft 211 (Basse-Autriche).—Chevilles et pointes pour pianos. MH Munich 1854.

SCHÜTZ (L.), à Vienne, Gumpendorf, 76 (Basse-Autriche).—Cordes à boyaux.

STUNZ (P.), à Aussergefield, près de Winterberg (Bohême).—Bois de résonnance pour des instruments de musique. Méd. Munich 1854.

VENTURINI (L.), à Padoue (Lombardie).—Cordes à boyaux.

BADE.

2e section.

LOTZ (C.), à Carlsruhe.—Instruments de musique en cuivre.

4e Section.

PADEWET (J.), à Carlsruhe.—Violons et violoncelles copiés sur les modèles de Stradivarius; guitare de palissandre. *Zither* de palissandre et de palissandre incrusté. Instruments pour accorder, etc. Méd. Munich 1854.

7e Section.

BRUDER frères, à Waldkirch.—Orgues à cylindres. Méd. Munich 1854.

BAVIÈRE.

1re section.

BOHM (Théobald), à Munich.—Flûte d'argent; flûte de bois de grenadille; hautbois; clarinette; basson.

OTTENSTEINER (Georges), à Munich.—Clarinette; flûte; bombardon; trompette.

3e section.

PFAFF (G.-M.), à Kaiserslautern (Bavière-Rhénane).—Cor à soupapes pour la musique militaire.

4e section.

HASELWANDER (Jean), au faubourg Haidhausen, près de Munich.—Luths (*zithern*) incrustés de nacre et de métal; guitares; violons copiés d'après de vieux modèles.

PADEWET (Charles). — Violons d'après des modèles Guarnerius et Stradivarius.

SCHULZ (Pierre), à Ratisbonne.—Violons, imitations d'instruments de vieux maîtres italiens; luths (*zithern*) dont l'un est incrusté d'or de Manheim ; guitares.

TIEFENBRUNNER (George), à Munich.—Luths (*zithern*) ; mandoline ; mandores ; violons.

8e section.

BAUMGARTNER (Auguste), à Munich.— *Histoire de la notation musicale.*

RESS (Mathieu), à Munich.—Cordes instrumentales filées et de boyau.

RIEDINGER (Fréd.-Ad.), à Siebeldengen en Bavière-Rhénane.—Cordes de boyau et cordes entourées de fil de fer argenté, pour instruments, cordes enveloppées pour la mécanique.

BELGIQUE.

3e section.

MERKLIN, SCHUTZE ET Ce, à Ixelles-lez-Bruxelles. — Instrument dit *orchestrium* à anches libres. Orgue. V 1847.

4e Section.

VUILLAUME (N.-F.), à Bruxelles.—Instruments à cordes. A 1835, V 1841, 1847.

5e section.

AERTS (Fr.-G.), à Anvers.—Piano oblique de palissandre.

BERDEN (Fr.) ET Ce, à Bruxelles. — Pianos droits. V. 1841. O1847. HM 1851.

FLORENCE (J.), à Bruxelles. Piano à queue, piano oblique ; piano droit à double échappement. B 1841. V 1847.

JASTRZEBSKI (F.), à Bruxelles.—Pianos droits. A 1847. PM 1851.

PREISS (Fr.), à Bruxelles.—Pianos.

STERNBERG (L.), à Bruxelles.—Piano mi-oblique de palissandre; piano oblique ; pianino-buffet. V. 1841.

TEICHMANN (Fr.), à Bruxelles.—Pianos-buffet.

VOGELSANGS (J.-Fr.), à Bruxelles.—Pianos. O 1847.

6e section.

MATTAU (J.), à Bruxelles.—Instrument de musique dit *mattauphone*.

BRUNSWICH.

ZEITTER (Fr.), et **WINKELMAN** (Ch. Th.), à Brunswich. —Pianos, violon.

DANEMARK.

2e section.

FASTING (J.) et **SCHMIDT** (P.), à Copenhague (Seeland).—Trompette.

4e section.

KIRCCHOFF (A.-W.), à Copenhague (Seeland).—Violon.

5e section.

HORNUNG et **MOLLER** (H.-P.), à Copenhague (Seeland).—Piano à queue; piano droit; piano carré. HM 1851.

JACORSEN (J.), à Copenhague (Seeland).—Mécanique de piano droit.

KNUDSEN (Chr.), à Copenhague (Seeland).—Piano à queue.

SORENSEN (J.-P.), à Copenhague (Seeland).—Piano droit, piano carré.

ÉGYPTE.

S. A. SAID-PACHA.—Cordes de boyaux.

ESPAGNE.

BOISSELOT et C[e] à Barcelone.—Pianos.

ÉTATS PONTIFICAUX.

DI-BARTOLOMEO (P.) à Naples. Cordes harmoniques[1].

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE.

4e section.

FENN (J.) à Philadelphie (Pensylvanie).—Violons.

GEMUNDER (G.), à New-York.—Violons.

MIRMONT (Cl.-A.), à New-York.—Violons, altos, basses, contre-basses.

NEFF, à Philadelphie.—Violons.

5e section.

HALL (Al.), à New-York.—Piano carré.

LADD (A.-W.), à Boston. Piano.

MAC-DONALD et **FRÈRES**, à New-York.—Piano droit.

8e section.

WASHBURN, SCHABOD et C[e], à Worcester. Fils d'acier pour pianos.

FRANCE.

1re section.

ADLER. (Fr.), à Paris, r. Mandar, 8.—Bassons; hautbois; clarinettes; flûtes. Cor anglais. B. 1839, 1844, 1849.

BRETON (J.-D.) à Paris, r. J.-J.-Rousseau, 28.—Clarinettes; flûtes; flageolets; hautbois. Becs et embouchures de cristal. B. 1844, 1849.

BUFFET (L.-A.), à Paris, r. de Sartine, 5.—Bassons; hautbois; flûtes; clarinettes. B. 1839, 1844. A 1849.

GAUTROT aîné (P.-L.), à Paris. r. St-Louis, 60, au Marais.—Instruments de musique en cuivre et en bois; instruments à cordes. Caisses à tambours; grosses caisses; timbales. A. 1844, 1849.

CLAIR-GODFROY aîné, à Paris, r. Montmartre 55.—Flûtes. B 1827, 1834, 1839, 1844. A. 1849.

GYSSENS (Fr.-J.), à Paris, r. Montmartre. 46.—Clarinettes; flûtes, flageolets.

[1] Défense avait été faite dans le royaume des Deux-Siciles d'envoyer aucun produit à l'Exposition de Paris.

LOT (L.), à Paris, r. Montmartre, 36.—Flûtes à perce cylindrique; flûtes ordinaires.

MARTIN frères, à la Couture-Boussey (Eure).—Instruments de musique à vent de bois et d'ivoire. B. 1834, 1839, 1844.

NONON (J.), à Paris, r. Rochechouart, 8.—Flûtes; hautbois.

PRESTEAU, à Paris, q. de l'École, 32.—Clarinette; hautbois; flûtes; flageolets.

ROTH (J.-Chr.), à Strasbourg (Bas-Rhin).—Instruments á vent de bois et de cuivre. Instruments de musique dits transpositeurs. B. 1849.

THIBOUVILLE (E.), à Paris, pl. du Caire, 15.—Flûtes; hautbois; clarinettes; flageolets.

THIBOUVILLE aîné (M.), à Paris, r. des Vieux-Augustins, 69.—Flûtes; clarinettes; hautbois, MH 1849.

TRIEBERT et Cie, à Paris, r. St.-Joseph, 11.—Hautbois; barytons; bassons; clarinettes. Cor anglais. Pièces détachées. B. 1849.

TULOU (J.-L.), à Paris, r. des Martyrs, 27,—Flûtes; hautbois. B, 1834, 1839, 1844. A. 1849.

2e section.

BEAUBOEUF (Osc.), à Paris, r. St-Denis, 268.—Instruments à vent métalliques. CF 1849.

BESSON (G.-A.), à Paris, r. des Trois-Couronnes, 7.—Instruments de musique militaire en cuivre argenté ou doré. MH 1844. PM 1851.

CASSINE (E.-Fr.), à Bayeux (Calvados).—Instruments à vent métalliques perfectionnés.

COURTOIS aîné (A.), à Paris, r. des Vieux-Augustins, 28.—Instruments de cuivre et de métal blanc. MH 1849.

COURTOIS-ANTOINE (D.), à Paris, r. du Caire, 21.—Instruments de musique en cuivre.

COUTURIER (J.), à Lyon (Rhône).—Instruments à vent.

DESCHAMPS et Cie, à Montmartre, pr. Paris.—Instruments de musique en cuivre et en bois.

DUJARIEZ (E.-J.-M.), à Montrouge, pr. Paris.—Instruments de musique en cuivre. MH 1834.

HALARY fils (Ant.), à Paris, r. Mazarine, 33.—Instruments de cuivre pour la téléphonie.

DELABBAYE (J.-M.), à Paris, r. du Caire, 17.—Cors et instruments à piston de métal dit *venusium*.

MICHAUD (N.-F.) à Paris, r. Sartine. 12— Instruments à vent de cuivre et de métal dit *victorium*.

MULLER (L.), à Lyon (Rhone).—Instruments à vent.

PIATTET (P.), à Lyon (Rhône).—Instruments de musique en cuivre.

RAOUX (M.-A.), à Paris, r. Serpente, 14.—Instruments de musique en cuivre O 1844, 1849.

TOUSSAINT (D.-L.-H.), à Paris, q. Valmy. 271.—Instruments de musique en cuivre.

3e section.

ALEXANDRE père et fils, à Paris, r. Meslay, 39.—Orgues pour église et pour salon.

BALDNER (Fr.). à Paris.—Orgue d'église.

BOUDSOCQ (J.-B.-A.), aux Thernes (Seine), Cité de l'Étoile, 30.—Orgues.

BRUNI (Fr.), à Paris, r. des Tournelles, 15.—Orgue, Orgue de Thuya.

BUSSON (C.), à Paris, r. des Francs-Bourgeois, 17.—Accordéons.

CAVAILLE-COLL (Ar.), à Paris, r. de Vaugirard, 94 et 96.—Orgues d'église. B. 1839. O 1844, 1849.

CLAUDE frères (Arn. et Ed.), à Poussay (Vosges).—Orgue d'église.

DOMINGOLLE (P.), à Paris, r. du Fg-St-Denis, 13.—Orgue à double piston. B. 1839

DUBUS (Fr.), à Paris, r. Basse-du-Rempart, 34.—Orgue expressif à double clavier. MH. 1844. B. 1849.

DUCROQUET (Pl.), à Paris, r. St-Maur-St-Germain, 15.—Orgue d'église. B. 1839. A 1844. O. 1849.

FOURNEAUX (J.-L.-N.), à Passy (Seine).—Orgue expressif.

GADAULD (Ch.-J.-B.) à Paris, r. Ménilmontant, 154.—Orgue d'église B. 1849.

GUICHENÉ (l'abbé), à Mont-de-Marsan (Landes).—Orgue dit *symphonista*.

HUSSON, BUTHOD et **THIBOUVILLE**, à Paris, r. Grenétat, 15.—Violons; guitares. Flûtes; clarinettes. Orgue B. 1839. A. 1849.

JACQUET (M.-R.), à Plaisance, pr. Paris, r. de la Procession, 126.—Mélophones. MH 1849.

KANEGUISSERT (N.), à Paris, r. St-Sauveur, 22.—Orgue expressif; accordéon. Pièces détachées pour la fabrication des instruments.

KASRIEL (L.-M.), à Paris (Seine).—Accordéons fabriqués à la maison centrale de Melun.

KELSON (P.-Ern.), à Paris, r. Bertin-Poirée, 8.—Orgue expressif; orgues mécaniques à cylindre.

LETERME (J.-B.), à Paris, r. du Temple, 192.—Orgue-harmonium. Accordéons. Flûtinas. Mélophonorgue.

MAILLARD et Cie, à Paris, r. de la Douane, 14.—Orgue-piano; orgue-mélodium.

MARIX (M.), à Paris, r. Montmartre, 146.—Orgue et harmonium.

MARTIN (Al.), à Paris, r. Folie-Méricourt, 31.—Orgue expressif. B 1844. A. 1849.

MARTIN DE CORTEUIL (J.-J), à Paris, Bd St-Martin, 20.—Orgue à musique percée.

MENARD (C.), à Coutances (Manche).—Orgue de petite dimension.

MULLER (Th.-Ach.) à Paris, r. de la Ville-l'Évêque, 42.—Orgues. B 1834, 1839, 1844, 1849.

MUSTEL (Ch.-V.), à Paris, r. de Malte, 42.—Orgue.

NISARD (Th.), à Batignolles, pr. Paris, r. des Dames, 112.—Orgue expressif.

ROCHAT (L.) et **DURGY** (J.-B.), à Paris, r. Miroménil, 53.—Orgues à cylindres.

RODOLPHE (P.-L.-Alp.), à Paris, r. St-Honoré, 357.—Orgue expressif.
SERGENT (P.-Fr.) et fils, à Paris, r. du Fg-St-Antoine, 277.—Orgue. Harmonium. B 1849.
STEIN (P.) et Cie, à Paris, r. Cassette, 9.—Orgues expressives. MH 1849.
STOLTZ et **SCHAAF**, à Paris, avenue de Saxe, 33.—Orgue d'église.
SURET (M.-Ant.-L.), à Paris, r. du Fg-St-Martin, 117.—Orgue d'église. Plan de l'orgue de l'église Ste-Élisabeth. B 1844. A 1849.
DE VILLEROI (Br.), à Montrésor (Indre-et-Loire).—Instrument de musique dit *harmonium*.

4e section.

BERNARDEL (S.-Ph.), à Paris, r. Croix-des-Petits-Champs, 21.—Violons, altos, basses, contre-basses. Archets. Cordes filées. MH 1827. B 1834, 1839. A 1844. O 1849.
CHANOT (G.), à Paris, q. Malaquais, 1.—Violons, altos, basses, contre-basses. A. 1839, 1844, 1849.
DERAZEY (J.-J.), à Mirecourt (Vosges).—Violons; alto; violoncelle. MH 1839, 1844.
DUCHÈNE (V.), à Paris, pass. du Saumon, 70,—Guitares; violons.
GAILLARD-LAJOUE (J-.B.J), à Mirecourt (Vosges).—Violons; alto; basse.
GAND (Ch.-Ad. et Ch.-N.-E.), à Paris, r. Croix-des-Petits-Champs, 20.—Violons, altos, violoncelles et archets.
GRANDJON (fils (J.), à Mirecourt (Vosges). —Violons; alto; basse.
HENRY (C.), à Paris, r. St-Martin, 151.—Violons, altos, basses et contre-basses. B 1849.
JACQUOT (Ch.), à Paris, r. des Vieux-Augustins, 34.—Violons; alto; basse. A 1849.
JEANDEL (P.-N.), à Rouen (Seine-Inférieure). —Violons; basses.
LAPAIX (J.-A.), à Lille (Nord).—Violoncelle; alto; violons.
LULLIER (Ch.), à Douai (Nord).—Instruments à cordes.
MAUCOTEL (Ch.-Ad.), à Paris, r. Croix-des-Petits-Champs, 16.—Violons; altos; violoncelles; contre-basses. MH 1844. B 1849.
METTE (Fr.), à Rouen (Seine-Inférieure).—Violons; alto; basses.
NICOLAS fils (D.-J.) à Mirecourt (Vosges).—Violons; alto; basse; violon-alto. MH 1827. B 1834.
RAMBAUX (V.), à Paris, r. du Fg-Poissonnière, 18.—Instruments de musique à cordes. A. 1844, 1849.
REMY (Cl.), à Limoges (Haute-Vienne).—Instruments de musique.
SILVESTRE (P.), à Lyon (Rhône). —Violons et basses. B 1844.
SIMONIN (Ch.), à Toulouse (Haute-Garonne).—Violons; alto.
THERÈSE (J.), à Mirecourt (Vosges).—Guitare ornée d'incrustations de bois, de nacre de perle, de métaux, de minéraux, de marbre et d'ivoire.
THIBOUT (G.-Ad.) à Paris, r. Rameau, 6.—Violons; alto; basse.
VUILLAUME (N.), à Miremont (Vosges).—Violons; alto; basse.

5e section.

ALEXANDRE fils (Ed.), à Paris, r. Meslay, 30.—Piano.

ALLINGER (J.-L.), à Strasbourg (Bas-Rhin). —Piano droit de palissandre.
AMBROISE (P.), à Toulouse (Haute-Garonne).—Piano à cordes obliques.
AUCHEZ frères (L. et J.), à Paris, r. de Bondy, 44.—Pianos droits à cordes obliques.
AVISSEAU (C.-M.), à Paris, Bd St-Denis, 24.—Piano de bois de chêne sculpté.
BACHMANN (G.), à Tours (Indre-et-Loire). —Piano avec système d'accord par des chevilles modératrices.
BARDIES (J). à Paris, Bd Poissonnière, 12.—Pianos
BERNHARDT (L.), à Paris, r. Bleue, 25.—Pianos.
BEUNON (L.Ant.), à Paris, r. de la Chaussée-d'Antin, 4.—Piano de palissandre.
BIDELLER (Ch), à Lyon (Rhône).—Piano droit.
BITTNER fils (L.), à Paris, r. de la Cérisaie, 13.—Piano.
BLANCHET fils, à Paris, r. d'Hauteville, 26.—Pianos droits. O 1844. PM. 1851.
BLONDEL (Alp.), à Paris, r. de l'Échiquier, 53.—Pianos droits. B 1849.
BOISSELOT et fils, à Marseille (Bouches-du-Rhône).—Pianos. O 1844, 1849.
BONIFAS (J.-P.), à Montpellier (Hérault).—Pianos droits à cadre de fer. MH 1849.
BONNENFANT (J.) à Clermont-Ferrant (Puy-de-Dôme).—Piano.
BONNET (J.), à Paris, r. Tronchet, 27.—Piano vertical; piano oblique.
BORD (A.-J.-D.) à Paris, Bd Bonne-Nouvelle, 35.—Pianos. B 1844, A 1849.
BRASIL (P.), à Rouen (Seine-Inférieure).—Clavier harmonomètre.
BRESSEAU et **GILET**, à Angers (Maine-et-Loire).—Piano.
BUCHER (M), à Paris, Bd Bonne-Nouvelle, 11.—Piano droit.
BURCKHARD (D.), à Paris, r. Mercier, 7.—Piano vertical.
CASPERS et fils jeune, à Paris, r. St-Claude, 1.—Piano vertical.
CHAILLOT (Et), à Paris, r. St-Honoré, 354.—Pianos; harpes.
COLIN (L.-Ant.), à Paris, r. du Bac, 30.—Pianos.
CORDIER (Alb.-B.), à Caen (Calvados).—Piano.
CROPET (Ph.), à Toulouse (Haute-Garonne).—Pianos à cordes obliques.
DEBAIN (Al.), à Paris, r. Vivienne, 53.—Pianos droits; piano-mécanique. Harmonicorde. B 1844. A 1849.
DETIR (N) et Cie, à Paris, r. du Fg St-Martin. 122.—Piano.
DEVAQUET (J.), à Paris, r. de Bondy, 36.—Pianos droits.
DIETZ (J.-Chr.), à Paris, r. Fontaine-St-George, 33.—Piano à queue.
DOMENY (L.-J.), à Paris, r. du Fg-St-Denis, 101.—Pianos; harpes.
DUQUAIREUX-LEBRUN (L.), à Paris, r. Ste-Anne, 14. Piano vertical.
DUSSAUX (J.-Fr.), à Paris, r. de Paradis-Poissonnière, 39.—Pianos. B. 1844.
EGE (Vve) et fils, à Paris, r. Neuve-des-Mathurins, 91.—Pianos droits et obliques.
ELCKE (Fr.), à Paris, r. de Babylone, 47.—Piano droit à cordes obliques. B. 1849.
ERARD (J.-B.-P.-Orp.), à Paris, r. du Mail, 13. —Pianos; harpes. O 1819, 1823, 1834, 1839, 1844, 1849.

ESLANGER (L.-B.), à Paris, r. J.-J.-Rousseau, 19.—Piano. MH 1839. B 1844. A 1849.

FAIVRE (J.), à Paris, r. de Rivoli, 47.—Piano droit.

FONVIELLE (J.-D.), à Ste-Affrique (Aveyron).—Piano-violon, pour jouer du violon, de la basse et de la contre-basse.

FRANCHE (Ch.-L.), à Paris, r. de l'Université, 42.—Pianos droits.

GAIDON jeune, à Paris, r. Paradis-Poissonnière, 52.—Pianos. B 1834, 1839. A 1844, 1849.

GAIDON neveu (Ed.), à Paris, rue d'Hauteville, 26.—Pianos.

GAUDONNET (N.), à Poitiers (Vienne).—Piano.

GAUDONNET (P.), à Paris, r. Dauphine, 26.—Pianos.

GAVEAU (J.-G.), à Paris, r. Taitbout, 10.—Piano oblique.

GAVIOLI (L.), à Paris, r. d'Aligre, 14.—Claviaccord, instrument portatif à clavier avec un système spécial de transmission de mouvement.

GILSON (J.-B.), à Paris, r. Joubert, 23.—Piano.

GOMBEAU (L.), à Paris, r. Richelieu, 112.—Piano. B 1849.

HENRY (E) et **MARTIN** (J.), à Paris, r. des Fossés-Montmartre, 7.—Instruments de musique en cuivre. Pianos.

HENSEL (J.), à Paris, r. Basse-du-Rempart, 28.—Piano droit.

HEROLD et Ce, à Paris, r. Laffitte, 2.—Pianos.

HERSE (A.) et **MAINE** (E.), à Paris, Bd Bonne-Nouvelle, 18.—Pianos. MH 1844. B 1849.

HERTMANS (Ant.-E.), à Orléans (Loiret).—Piano perfectionné.

HERZ (H.), à Paris, r. de la Victoire, 48.—Pianos de thuya. O 1844. A 1849.

ISSAURAT-LEROUX, à Paris, r. Marbœuf, 75.—Pianos; pianos-orgues.

IZABAL (V.), à Paris, r. Lamartine, 20.—Piano.

JANUS (H.-G.), à Paris, r. du Grand-Prieuré, 14.—Piano à double face et à deux claviers. MH 1827.

JAULIN (L.-J.), à Paris, r. Albony, 11.—Pianorgue; instrument s'adaptant au piano pour l'organiser. Orgue-piano. B 1839.

KLEINJASPER (J.-Fr.), à Paris, r. St-Honoré, 296.—Pianos.

KLEMMER (N.-H.), à Paris, r. Dauphine, 18.—Piano droit.

KLIPPEL (G.), à Paris, r. Lamartine, 6.—Piano

KNEISS (Ch.), à Bayonne (Basses-Pyrénées).—Piano droit à cordes obliques, système Roller.

KRIEGELSTEIN (J.-G.), à Paris.—Piano à queue; piano droit; piano portatif; piano de thuya. A 1834, 1839. O 1844, 1849.

LABORDE (J.-B.), à Paris, r. du Fg-du-Temple, 54.—Piano.

LEFÈVRE (Ch.), à Paris, r. du Fg-Poissonnière, 5.—Pianos.

LENTZ et **HOUDART**, à Paris, r. de Denain, 9.—Pianos scandés (divisés d'octave en octave ou de deux en deux octaves).

LIMONAIRE (Ant.), à Paris, r. Nve-des-Petits-Champs, 20.—Piano à queue; piano droit.

LODDE (J.-Ch.), à Orléans (Loiret).—Pianos droits.

MANGIE (Is.-Al.), à Paris, Fg-Poissonnière, 97.—Pianos droits.

MANGEOT (P.-H.), à Nancy (Meurthe).—Pianos.

MARTIN fils aîné, à Toulouse (Haute-Garonne).—Piano à cordes obliques.
MAURY et **DUMAS**, à Nîmes (Gard).—Pianos droits, à cordes mi-obliques et et à chevalet suspendu.
MERCIER (S.), à Paris, Bd Bonne-Nouvelle, 31.—Pianos, piano de thuya. B 1839. A 1844, 1849.
MERMET (G.), à Paris, r. Grange-Batelière, 18.—Pianos. B 1839, 1844.
METEZENTIN (Ch.-G.-G.), à Paris, av. des Champs-Élysées, 101.—Piano.
MONTAL (Cl.), à Paris, Bd Montmartre, 5.—Pianos droits, pianos à queue, pianos de thuya et d'olivier. B. 1844. A 1849. PM. 1851.
MOULLÉ (J.-E), à Paris, r. de la Ferme-des-Mathurins.—Piano droit.
MULLIER (Al.), à Paris, r. du Fg St-Martin, 14.—Piano droit; piano carré; piano vertical. A 1849. B 1844.
MUSSARD frères, à Paris.—Piano droit. B 1849.
NICOLAS (E.-El.), à Paris, r. de Seine, 62.—Piano droit.
NIDERREITHER (F.), à Paris, r. Grange-Bateliere, 16.—Piano vertical. B 1844. A 1849.
PAPE (J.-H.), à Paris, r. de Valois, 10.—Pianos. Orgue à marteaux. A 1823, 1827. O 1834, 1839, 1844.
PAPE fils, à Paris, rue de la Bourse, 1.—Piano droit; piano oblique ; piano à queue.
PAPE neveu, à Paris, rue de Monthyon, 15.—Piano.
PAYAN (J.-C.), à Avignon (Vaucluse).—Piano droit à cordes obliques.
PERICHON aîné (S.), à Paris, r. St-Antoine, 64.—Piano droit.
PLEYEL et Cie, à Paris, r. Rochechouart, 22.—Pianos à queue ; piano droit. Piano de thuya. O 1827, 1834, 1839, 1844, 1849.
POL-LOUIS, à Nîmes (Gard).—Pianos.
REDMER (J.), à Paris, r. de Lancry, 6.—Piano droit.
REYMOND (J.), à Amiens (Somme) —Piano.
RICHER (L.-Th.), à Paris, r. Vendôme, 16.- Pianos.
RINALDI (Vve), à Paris.—Pianos. B. 1049.
ROSELLAN (Fr.-E.), à Paris, r. du Fg.-Montmartre, 48.—Pianos droits. MH 1839, 1844.
SAURY (L.), à Paris, r. du Fg.-du-Temple, 25. Piano.
SCHMIDT (Ch.-J.-H.), à Paris, r. Bourbon-Villeneuve, 20.—Piano.
SCHOENEWERK (L.), à Rennes (Ille-et-Vilaine).—Piano à cordes obliques.
SCHOLTUS (P.), à Paris, r. Bleue. 1. —Pianos et tabouret casier. Piano de thuya. B 1849.
SOUALETO (Fr.), à Parisr, r. Montmartre, 161.—Piano à queue; pianosdroits. A 1834, 1839, 1844. O 1849.
STAUB (J.), à Nancy (Meurthe).—Pianos.
STEEFMULLER (Fr.), à Strasbourg (Bas-Rhin).—Pianos droits.
THIBOUT (A.-J.), à Paris, r. Favart, 18.—Piano droit.
THISSE (P.) et frère, à Paris, r. Caumartin, 41.—Pianos droits.
THOMAS (P.), à Paris, petite rue St-Pierre, 8.—Piano à vibrations prolongées.
TOUDY (N.), à Paris, r. Rochechouart, 76.—Pianos obliques.

VAN OVERBERGH (P.-J.), à Paris, rue Choiseul, 9.—Piano à double table d'harmonie. MH 1849.

VERANI (J.), à Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme).—Piano. CF 1849.

VOIGT (Ch.), à Paris, rue Laffitte, 34.—Piano droit.

VYGEN (L.-Ph.J.), à Paris, r. d'Hauteville, 12.—Piano droit.

VYGEN (H.) père, à Paris, r. Notre-Dame-de-Nazareth, 53.—Piano. B 1849.

WETSELS (J.-G.-J.), à Paris, r. Bonaparte, 7.—Piano oblique.

WIERING (G.), à Paris, r. Cadet, 11.—Pianos.

YOT (E.), **SCHRECK** (Ph.) et Cie, à Paris, r. du Fg-St-Denis, 162.—Piano à queue; piano droit.

ZIÉGLER (J.-Fr.), à Paris, r. de Sèvres, 2.—Piano. B 1849.

6e section.

DUSSAIX (Fr.), à Paris, r. Aumaire, 42.—Tambour.

GREGOIRE (M.-V.), à Paris, r. des Petites-Écuries, 11.—Caisses de tambours, dites caisses-plates.

HENRY et **MARTIN** (J.). Grosses caisses. Caisses de tambour; caisses d'harmonie ; timballes.

7e section.

BIGOURAT, à Moulins (Allier).—Vielle.

PAJOT fils, à Yensat (Allier).—Vielle.

PETIT (L.-Cl.), à Montmartre (Seine).—Boîtes à musique.

SOUALLE (A.), à Paris, r. Bergère, 11.—Pièces à musique dites *carillons*, avec plusieurs cylindres de rechange.

8e section.

ANGENSCHEIDT (Ev.), à Paris, r. Paradis-Poissonnière, 12.—Pièces détachées pour la fabrication des pianos.

BARBIER (L.-V.), à Paris, r. de la Jussienne, 13.—Feutres de laine blancs et de couleur pour pianos. Chevilles, ferrures, clefs, outils et cordes d'acier et de cuivre pour pianos.

BARKER (Ch.-Sp), à Paris, r. St-Maur-St-Germain, 15.—Appareil pneumatique pour claviers d'orgues.

BAUDAISÉ (J.), à Montpellier (Hérault —Cordes harmoniques. (Voir cl. 12.)

BEAUFORT (Vve), à Paris, r. Bourg-l'Abbé, 23.—Pièces détachées pour instruments à cordes.

Caffres affranchis de l'île de la Réunion.—Instruments divers.

DELSARTE (Fr.-Al.-N.), à Paris, r. de la Croix-Boissière, 3 *bis*. — Appareil accordeur applicable aux pianos, aux instruments à cordes avec ou sans touches.

DESBEAUX (Cl.), à Paris.—Tourne-page à l'usage des musiciens.

DOUILLOT (G), à Donnet (Meuse).—Mécanisme pour orgues et pianos.

DUVAL (C.-P.), à Paris, r. du Fg-St-Martin, 59.—Cuivre, fer et acier pour la fabrication des pianos.

GOULIARD (M.), à Paris, r. St-Maur, 163.—Touches d'émail pour claviers d'orgue, de piano ou d'harmonium.

GUICHENE (Fr.), à St-Médard-de-Beauce (Landes).—Mécanisme musical.

GUTHMANN-CAPRON (Ch.), à Tarbes (Hautes-Pyrénées).—Guide-archet pour violon et violoncelle.

HENRY (J.), à Paris, r. des Vieux-Augustins, 8.—Archets.

HOYOUX (Th.-M.), à Paris, r. de la Verrerie, 87.—Embouchures de cuivre pour instruments à vent.

KROLL (J.-B.), aîné, à Paris, r. Croix-des-Petits-Champs, 17.—Anches.

OBRY (L.), à Amiens (Somme). Instruments divers.

SARRA (Alc.), à Paris, r. du Chemin-Vert, 27.—Cordes pour instruments de musique.

SAVARESSE (H.), à Grenelle.—Cordes de soie, cordes de boyaux pour instruments de musique. MH 1844 B 1849.

SAVARESSE fils, à Paris, r. St-Martin, 271.—Cordes harmoniques. MH 1823. B 1834.

SIMON (B.), à Mirecourt (Vosges).—Archets pour instruments à corde.

SIMON (P.), à Montmartre (Seine). — Archets garnis d'or ou d'argent. MA 1844, 1849.

VISSENAIRE (L.), à Paris, r. des Sts-Pères, 45.—Cordes harmoniques. Colophane.

VUIDARD (Al.-M.), à Paris, r. Grenétat, 9.—Cordes harmoniques filées en argent sur soie ou sur boyaux pour instruments à cordes sans clavier.

WOLFSOH (M.), à Paris, r. St-Fiacre, 4.—Diapasons à anches libres.

AHMED-BEN-ABDALLAH, de la tribu de Dréat, cercle de Bordj-bou-Areridj. Musette [1].

MOHAMED-BEN-BOUZID, tribu de Dréat, cercle de Bordj-bou-Arerithj. — Musette.

TAHAR-EL-SELLAOUI, tribu des Sellouas, cercle de Constantine. Gandoura.

FRANCFORT.

WERNER (A. V. C.), à Francfort.—Luth.

GUATEMALA.

Société économique de Guatémala.—Flûte, clarinette, guitare.

HAMBOURG.

4e section.

MELHOP (G.), à Hambourg.—Harpes éoliennes d'un nouveau système. MH. Munich 1854.

5e section.

DAHLSTROM (F.-C.), à Hambourg.—Piano.

6e section.

DE RODE (F.), à Hambourg.—Grosse caisse, caisse militaire, caisse pour enfant; tamis à tambour. MH. Munich 1854.

[1] Je place ici ces trois exposants, parce que les noms hasardés donnés à leurs produits ne permettent pas de les classer ailleurs.

HANOVRE.

JAUDT (A.), à Hanovre.—Violon.

HESSE.

8e section.

PIRAZZI (G.) et fils, à Offenbach (Starkenburg).—Cordes pour instruments de musique.

HOLLANDE.

4e section.

MENNEGAND (Ch.), à Amsterdam (Hollande-Septentrionale).—Violons; alto; basse.

5e section.

CUYPERS (J.-F.), à La Haye (Hollande-Méridionale).—Pianino.
KAISLIER et **KRUIK**, à La Haye (Hollande-Méridionale).—Pianos.
VAN BERGEN (C.-G.), à Rotterdam.—Pianos.

NASSAU.

SCHELLENBERG (A.), à Wiesbaden.—Cithares.

PIÉMONT.

4e section.

ROCCA (G.), à Gênes.—Violons et viole (alto). C 1844, 1850. A 1854.

6e section.

GILARDINO (G.), à Turin (Piémont).—Tambours et grosses caisses pour les musiques militaires. C 1830, 1834. B 1850, 1854.
SALOMON (M.) à Fossano.—Cymbales d'acier anglais, fondu et martelé. B 1832, 1838.

PRUSSE.

2e section.

BRAEUTIGAM (C.-W.), à Dusseldorf (Prusse-Rhénane).—Trompette chromatique. A Dusseldorf 1852.

4e section.

ESSLINGER (E.-W.), à Berlin.—Dessin d'un instrument de musique à cordes, avec indication de l'étendue du ton et de la disposition des cordes.
KLOOS (Ern.), à Bernstadt (Silésie).—Violon.

5e section.

ADAM (G.) à Weser.—Pianos.
BESSALIE (H.-Ph.), à Breslau (Silésie).—Piano de frêne de Hongrie, avec mécanisme anglais. Piano de bois de jacarande, avec mécanisme allemand.
GERARD (Ad.), à Wesel (Prusse-Rhénane).—Pianos.
BACH (Ad.) fils, à Barmen (Prusse-Rhénane).—Pianos. Orgue d'appartement.

KUHLING (Ch.), à Münster (Westphalie).—Piano.

NIEMANN frères, à Münster (Westphalie).—Pianos.

SCHULTE (C.-H.), à Cologne (Prusse-Rhénane).—Piano oblique, avec transpositeur pour élever et abaisser les tons.

WESTERMANN et Cie, à Berlin.—Piano de palissandre avec le modèle de son mécanisme. HM 1851. Méd. Munich 1854.

WISZNIESKI jeune (Vve de Fr.) à Dantzick (Prusse-Occidentale).—Piano à queue, mécanisme d'Érard.

6e section.

BAND (H.), à Crefeld (Prusse-Rhénane).—Harmonica chromatique avec méthode pour apprendre à jouer de cet instrument.

DE QUITZOW (D.), à Berlin.—Piano notant lui-même les motifs qu'on lui donne.

SAXE.

SCHELER (J.-F.-Ferd.), à Cobourg.—Instruments de musique. Traité de musique.

SUÈDE.

2e section.

WAHL (J.-V.), à Landskrona (Malmo).—Instruments à vent à clefs. Cornets et trompettes de signal.

3e section.

ANDERSON (F.) et fils, à Stockolm.—Orgue de salon.

4e section.

LENNMARK (And.) à Stockolm.—Violoncelle.

5e section.

HAIS frères, à Christiania.—Pianino.

MALMSJO (J.-G.), à Gothembourg.—Piano à queue.

ROSENWALL (P.) à Stockolm.—Piano à queue.

SAETHERBERG (A.-F.) à Norrkoping (Osthrogothie).—Piano.

8e section.

École des arts et métiers de Chalmers, à Gothembourg.—Modèle de sonnerie angulaire.

PALMSDEDT (Ch.) à Stockolm.—Dessin de sonnerie angulaire.

SILLEN (Ch.), à Stockolm.—Diapason chromatique.

SUISSE.

4e section.

PUPUNAT (Fr.-M.), à Lausanne (Vaud).—Violons. Violoncelle. Archets. A Lausanne, 1839, M. Berne, 1848.

5e section.

BUFF (H.), à Saint-Gal.—Piano oblique.

FREY (J.-Ad.), à Genève.—Pianos à cordes obliques.

HUNI et **HUBERT**, à Zurich.—Piano à queue de sept octaves; piano carré de 6 3/4 octaves. HM. 1851.

SPRECHER et Cie, à Zurich.—Pianos.

7e section.

DOES (Otto), à Genève.—Boîtes à musique, 6 airs.
JACCARD frères, à Sainte-Croix (Vaud).—Pièces à musique.
JAQUES (L.) et fils, à Sainte-Croix (Vaud).—Boîtes à musique.
LECOULTRE (Ami), au Brassus (Vaud).—Pièces à musique.
LECOULTRE (David) et fils, au Brassus (Vaud).—Pièce à musique.
LECOULTRE-SUBLET (L.), à Sainte-Croix (Vaud).—Boîtes à musique.
MARGOT (Ami), à l'Auberson (Vaud).—Pièces à musique.

8e section.

STERN (Abr.), à Gunten (Berne) —Bois pour instruments de musique et tables de piano.

TOSCANE.

GIOVANETTI, à Lucques.—Violons.

WURTEMBERG.

1re section.

HELWERT (J.), à Stuttgart.—Basson. Clarinette d'ébène. PM. 1851. Méd. Munich 1854.
WITTLINGER (H.), à Biberach.—Clarinette; anches de basson et de clarinette.

3e section.

SCHIEDMAYER (J. et B.), à Stuttgart.—Harmonium. GM. Munich 1854.
WALKER (E.-F.) et Cie, à Louisbourg.—Pièces détachées d'orgues d'église. GM. Munich 1854.

4e section.

SANDHERR (J.), à Laupheim.—Guitare. MH. Munich 1854.

5e section.

HAEGELE et LUTZ, à Aalen.—Pianos carrés. MH. Munich 1854.
SCHIEDMAYER (J.-L.) et fils, à Stuttgard.—Pianos. O Stuttgart 1842, PM. 1851. GM. Munich 1854.

TABLEAU COMPARATIF DE LA PARTIE MUSICALE

DES EXPOSITIONS UNIVERSELLES DE LONDRES 1851, ET DE PARIS 1855.

	INSTRUMENTS À VENT, EN BOIS et EN CUIVRE.		ORGUES HARMONIUMS, ACCORDÉONS, etc.		VIOLONS, HARPES, GUITARES, etc.		PIANOS.		INSTRUM. MÉCANIQ. INSTR. DIVERS, PIÈCES DÉTACHÉES, etc.	
	Londr.	Paris.	Londr.	Paris.	Londr.	Paris.	Londr.	Paris.	Londr.	Paris.
Angleterre et Colonies.	16	»	6	3	12	1	35	16	22	14
Autriche et Lombardie	»	20	»	5	»	5	»	7	»	14
Bade.	»	1	»	»	»	1	»	»	»	1
Bavière	»	3	»	»	1	4	»	»	»	3
Belgique	1	»	»	1	2	1	7	8	»	1
Brunswick	»	»	»	»	»	»	»	1	»	»
Danemark	»	1	»	»	»	1	»	4	»	»
Egypte.	»	»	»	»	»	»	»	»	»	1
Espagne.	»	»	»	»	»	»	1	1	»	»
Etats pontificaux	»	»	»	»	»	»	»	»	»	1
Etats-Unis d'Amérique	»	»	»	»	1	4	1	3	1	1
France et Colonies	14	30	1	35	6	22	13	114	2	35
Francfort.	»	»	»	»	»	1	»	»	»	»
Guatemala.	»	»	»	»	»	»	»	»	»	1
Hambourg.	»	»	»	»	1	1	3	1	1	1
Hanovre.	»	»	»	»	»	1	»	»	»	»
Hesse.	3	»	»	»	»	»	1	»	»	»
Hollande	»	»	»	»	»	1	1	3	»	»
Nassau.	»	»	»	»	»	1	»	»	»	»
Piémont.	»	»	»	»	1	1	»	»	»	2
Prusse.	»	1	»	»	»	2	1	9	1	2
Russie	»	»	»	»	»	»	»	»	3	»
Saxe.	»	»	»	»	»	»	»	»	»	1
Suède et Norwège	»	1	»	1	»	1	»	4	»	3
Suisse	1	»	»	»	1	1	4	4	9	8
Toscane.	»	»	1	»	»	1	»	»	»	1
Würtemberg . . .	»	2	»	2	4	1	»	2	»	»
TOTAUX. . . .	35	58	8	47	29	51	67	177	39	90

TOTAL GÉNÉRAL. . . . . { Londres. . . 178
Paris 423

LISTE DES RÉCOMPENSES

DÉCERNÉES PAR LE JURY INTERNATIONAL[1].



I. GRANDES MÉDAILLES D'HONNEUR.

BOEHM (Th.). Bavière. Munich.
CAVAILLÉ-COLL (A.). France. Paris.
Chambre de commerce de Paris pour l'industrie des pianos[2]. France. Paris.
SAX (Ad.). France. Paris[3].
VUILLAUME. France. Paris.

II. MÉDAILLES D'HONNEUR.

ALEXANDRE père et fils. France. Paris.
ERARD (J.-B.-P.-O). France. Paris.
HERZ (H.). France. Paris.
PLEYEL ET Ce. France. Paris.
TRIÉBERT ET Ce. France. Paris.

III. MÉDAILLES DE 1re CLASSE.

A. *Fabricants.*

ADORNO (J.-N.). Mexique. Mexico[4].
BARDIES (J.). France. Paris.
BARKER (Ch.). France. Paris.
BEREGHSZASKI (Al.). Autriche. Pesth.

[1] Composé de MM. Hellmesberger, *président* (Autriche); Halévy (J.), *vice-président* (France); Berlioz (id.), Marloye (id.), Roller (id.), Clark (Angleterre), Fétis, *secrétaire* (Belgique). Dans le cours des travaux du jury, à la suite d'une décision prise relativement aux pianos, et sur laquelle on proposait de revenir, MM. Marloye et Roller ont donné leur démission.

[2] Beaucoup de personnes ont demandé ce que c'était que la *Chambre de commerce pour l'industrie des pianos*. Il paraît que c'est une formule également adoptée par les autres industries, lorsque l'on se trouvait dans l'embarras pour la décision relative à la grande médaille, et que l'on voulait éviter de faire des mécontents : en pareil cas, la médaille était décernée à toute l'industrie de telle ou telle ville.

[3] Ce nom ne figure ni dans le livret ni dans son supplément, mais les produits de l'exposant, quoique venus tardivement, obtinrent l'une des places les plus avantageuses.

[4] Ce nom ne se lit point dans le livret.

BERNARDEL (S.-Ph.). France. Paris.
BESSON (G.-A.). France. Paris.
BEVINGTON et fils. Angleterre. Londres.
BITTNER (D.). Autriche. Vienne.
BLANCHET fils. France. Paris.
BOISSELOT ET Ce. France. Paris; et Espagne. Barcelone.
BORD (A.-J.-D.). France. Paris.
BRETON (J.-D.) France. Paris.
BUFFET jeune (L.-A.). France. Paris.
BUFFET ET CRAMPON. France. Paris.
CLAUDE frères. France. Mirecourt
COURTOIS (Antoine). France. Paris.
CZERVENY (V.-F.). Autriche. Kœnigsgraetz.
DEBAIN (Al.). France. Paris.
DE LORENZI (J.-B.). Lombardie. Vicence.
DELSARTE (Fr.-Al.-N.). France. Paris.
DERAZEY (J.-J.). France. Mirecourt.
DI-BARTOLOMEO (Ch.). États-Romains. Naples.
DOMÉNY (L.-J.). France. Paris.
DUCROQUET (P.-Al.). France. Paris.
FORENCE (J.). Belgique. Bruxelles.
GAIDON jeune. France. Paris.
GAND (Ch.-Ap. et Ch.-N.-E.). France. Paris,
GERHARD (Ad.). Prusse. Wesel.
GODEFROID aîné (G.). France. Paris.
GRANDJON fils (J.). France. Mirecourt.
GUICHENE (l'abbé). France. Mont-de-Marsan.
HALARY fils (Ant.). France. Paris.
HOPKINSON (J. et J.). Angleterre. Londres.
HORNUNG et **MOELLER**. Danemark. Copenhague.
HUNI et **HUBERT**. Suisse. Zurich.
JEANDEL (P.-N.). France. Rouen.
KRIEGELSTEIN (J.-G.). France. Paris.
LAAD (W.) et Cie. États-Unis. Boston.
LAMBOECK (G.). Autriche. Vienne.
LIMONAIRE (Ant.). France. Paris.
LOT (L.). France. Paris.
MARTIN (Al.). France. Paris.
MERCIER (S.). France. Paris.
MERCKLIN, SCHUTZ et Cie. Belgique. Bruxelles.
MICHAUD (N.-F.) France. Paris.
MILLER fils. Autriche. Gumpendorf.
MIRMONT (Cl.-A.). États-Unis. New-York.
MONTAL (Cl.). France. Paris.
MUSTEL (Ch.-V.) France Paris.
NISARD (Th.). France. Batignolles (Seine).

RAMBEAUX (V.). France. Paris.
RAOUX (M.-A). France. Paris.
RINALDI (veuve). France. Paris.
RODEN. France. Paris [1].
SAVARESST (H.). France. Paris.
SCHIEDMAYER (J.-L.) et fils. Wurtemberg. Stuttgart.
SOUFLETO (Fr.). France. Paris,
STERNBERG (L.). Belgique. Bruxelles.
STOWASSER (Ign.). Autriche. Vienne.
SURET (M.-Ant.-L.). France. Paris.
THIBOUT (G.-Ad.). France. Paris.
TULOU (J.-L). France. Paris.
VOGELSANGS (J.-Fr.). Belgique. Bruxelles.
VUILLAUME (N.-F.). Belgique. Bruxelles.
WEBSTER. Angleterre [2].

B. *Coopérateurs, Contre-Maîtres et Ouvriers.*

BENOIT (Ch.). France. Mirecourt.
BRUSAND (Ch.). Angleterre. Londres. Maison Érard.
CROSNIER France. Paris. Maison Alexandre père et fils.
KLEIN (Daniel). France, Paris. Maison Érard.
KNUST (Marcel). France. Paris. Maison Herz.
LINNEMANN (P.-E.). France. Paris. Maison Érard.
RODEN. France. Paris.
SCHAIRER (F.-X.). France. Paris. Maison Pleyel.
VUILORGUE (J.-B.-A.). France. Paris. Maison Pleyel.

IV. MÉDAILLES DE 2e CLASSE.

A. *Fabricants.*

AUCHEZ frères (L. et J.). France. Paris.
BACGMINN (G.). France. Tours.
BARBIER (L.-V.). France. Paris.
BERDEN (Fr.). et Ce, Belgique. Bruxelles. Autriche. Vienne.
BOCK (Fr.). Autriche. Vienne.
CHANOT (G.-E.). France. Paris.
COUTURIER (J.).France. Lyon.
CROPET (Ph.). France. Toulouse.
DUBUS (F.). France. Paris.
DUVAL (C.-P.). France. Paris,
ELCKÉ (Fr.). France. Paris.
FOUBNEAUX (J.-L.-N.). France, Passy.
FRANCHE (Ch.-L.). France. Paris.
GAILLARD-LAJOUE (J.-B.-J.) France. Mirecourt.

[1] Ce nom ne se lit nullement dans le livret.

[2] N'existe point parmi les exposants anglais de la 27e classe.

GAUDONNET (P.). France. Paris.
GAUTROT aîné (F.-L.). France. Paris.
GAVEAUX (J.-G.). France. Paris.
GEMUNDER (G.). États-Unis. New-York.
GYSSENS (Fr.-J.). France. Paris.
HENRI ET MARTIN. France. Paris.
HENRY (J.) France. Paris.
HENTSCH. Bavière. Lindberg.
INDRI (A.). Autriche. Venise.
ISSAURAT-LEROUX. France. Paris.
KELSEN (P.-E.). France. Paris.
KIENDI (Ant.). Autriche. Vienne.
LAGRADI. Autriche. Kronstadt.
LAPAIX (J.-A.). France. Lille.
LENTZ ET HOUDART. France. Paris.
LODDÉ (J.-Ch.). France. Orléans.
MARTIN frères. France. la Couture-Bousset (Eure).
MAUCOTEL (Ch.-Ad). France. Paris.
MENNEGAND (Ch.). Hollande. Amsterdam.
MICHEL (S.). France. Paris[1].
MULLER (L.). France. Lyon.
MULLER (Th.-Ach.). France. Paris.
PELITTI. Lombardie. Milan.
POL-LOUIS. France. Nîmes.
ROSELLEN (Fr.-E.). France. Paris.
ROTH (J.-Ch.). France. Strasbourg.
ROTT (A.-H.). Autriche. Prague.
RZEBITSCHEK (Fr.). Autriche. Prague.
SAX père. France. Paris[2].
SCHAMAL (V.). Autriche. Prague.
SHIEDMAYER (J. et P.). Wurtmberg. Stuttgatd.
SIMON (P.). France. Paris.
STOLTZ et SCHAAF. France. Paris.
TILLANCOURT (de). France. Paris. [3].
VAN OVERBERG (P.-J.). France. Paris.
VENTURINI (L.). Lombardie. Padoue.
VERANI. France. Clermont-Ferrand.
VUILLAUME (N.). France. Mirecourt.
WESTERMANN et Ce. Prusse. Berlin.
WIZNIESKI jeune (veuve). Prusse. Dantzick.
ZIEGIER (J.) et fils. Autriche. Vienne.

[1] Ce nom n'existe point sur les listes.

[2] Ce nom ne se lit ni dans le livret ni dans son supplément, et je n'ai pu découvrir à l'Exposition aucun instrument qui en portât l'étiquette.

[3] Le livret ne donne point ce nom parmi ceux des exposants de la section musicale.

ZIEGLER (J.-Fr.). France. Paris.

B. *Coopérateurs, Contre-Maîtres et Ouvriers.*

BARTOSCH (Ign.). Autriche. Kœniggraetz. Maison Czervény.
BOULET (Fréd.). France. Paris. Maison Alexandre père et fils.
COLSON (Ign). France. Mirecourt. Ouvrier ornemaniste et sculpteur.
DERRET (J.-B.). Belgique. Bruxelles. Maison Florence.
DOLS (Girard). Belgique. Bruxelles. Maison Sternberg.
GAND (Charles). France. Mirecourt. Ouvrier sculpteur, ornemaniste.
GERGONE (Nicolas). France. Paris. Maison Montal.
HATZENBUHLER, contre-maître. France. Paris. Maison Hérold.
HEINEMANN (Charles), contre-maître. Belgique. Bruxelles. Maison Berden.
HOUZE (Henri), contre-maître. France. Paris. Maison Gautrot.
LUZARD (Élie), contre-maître. France. Paris. Maison Alexandre père et fils.
MARDARD (Pierre). France. Mirecourt.
MONGINOT (Christophe), sculpteur ornemaniste. France. Mirecourt.
PESTRELLE (Luc), mécanicien. France. Paris. Maison Érard.
PETEX-MUFFAT (J.-M.), ouvrier. France. Paris. Maison Raoul.
ROLLIN-THOMASSIN, ouvrier distingué pour les orgues. France. Mirecourt.
ROUSIL (L.-H.-J.). France. Paris. Maison Montal.
THERÈSE (Joseph), sculpteur ornemaniste. France. Mirecourt.
ZIMMERMANN (H.), ancien contre-maître. France. Paris. Maison Ducroquet.

V. MENTIONS HONORABLES.

A. *Fabricants.*

ANGENSCHEIDT (Fr). France. Paris.
BAUDAISE (J.). France. Montpellier.
BEUNON (L.-Ant.). France. Paris.
BLONDEL (Alph.). France. Paris.
BURCHHARDT (D.). France. Paris.
BUSSON. France. Paris.
CERUTI (J). Lombardie. San Benedetto.
COLIN (L.-Ant.). France. Paris.
DESCHAMPS ET Cᵉ. Paris. Montmartre (Seine).
DUQUAIROUX-LEBRUN. France. Paris.
FAIVRE (J.). France. Paris.
GADAULD (Ch.-J.-B.). France. Paris.
GAIDON (E.) neveu. France. Paris.
GITSON (J.-B.). France. Paris.
GIOVANETTI (L.). Toscane. Lucques
GOULLIART (M.). France. Paris.
GROETZ (Ign.). Autriche. Vienne.

HELL. Autriche. Vienne.
HENRI (C.). France. Paris.
HENSEL (J.). France. Paris.
HERCE ET MAINÉ (F.). France. Paris.
JACCARD frères. Suisse. Sainte-Croix.
JACQUOT (Ch). France. Paris.
JANUS (H.-J.). France. Paris.
LABBAYE (J.-Chr.). France. Paris.
LABORDE (J.-B.). France. Paris.
LAUSSCHMIDT. Autriche. Olmütz.
LECOULTRE-SUBLET (L.). Suisse. Sainte-Croix (Vaud).
MAILLARD ET Ce. France. Paris.
MARTIN DE CORTEUIL (J.-J.). France. Paris.
MAURY ET DUMAS. France. Nîmes.
MOUILLÉ (J.-E.). France. Paris.
MUSSARD frères. France. Paris.
NIEDERREITHER (F.) France. Paris.
OLLBRICH (Ant.). Autriche. Vienne.
OTTENSTEINER (G.). Bavière. Munich.
PADEWET (J.). Bade. Carlsruhe.
PERICHON aîné (S.). France. Paris.
RIEDL (J.). Autriche. Presbourg.
ROCCA (J.). Sardaigne. Gênes.
ROTH (J.-C.). France. Strasbourg.
SAVARESSE fils. France. Paris.
SCATES (J.). Angleterre. Dublin.
SCHUTZ (P.). Bavière. Ratisbonne.
SILVESTRE (P.). France. Lyon.
SIMONIN (Ch.). France. Toulouse.
SORENSEN (J.-P.). Danemark. Copenhague.
STEIGMULLER (Fr.). France. Strasbourg.
TAULIN (L.-J.). France. Paris.
THIBOUVILLE aîné (M.). France. Paris.
TIEFENBRUNNER (G.). Bavière. Munich.
TOUDY (N.). France. Paris.
DE VILLEROY (D.). France. Montrésor,
WESTERMANN et comp. Prusse. Berlin.
WOLFSCH (M.). France. Paris.
WYGEN (H.), père. France. Paris.
YOT (E.), **SCHRECK** (Ph.) et comp. France. Paris.

B. *Coopérateurs, Contre-Maîtres et Ouvriers.*

AVISSE (Émile), chef d'atelier. France. Paris. Maison Alexandre père et fils.
BROSCH (Louis), ouvrier. Prusse. Wesel. Maison Gérard-Adam.
CADHAUT, chef d'atelier. France. Paris. Maison Alexandre père et fils.

DAXEMBERG (Adolphe), ouvrier. Prusse. Wesel. Maison Gérard-Adam.

FIEDERMUSS (Mathias), contre-maître. Autriche. Prague. Maison Rott.

GOUILLARD. France. Paris.

GRANDJON (Jules), ouvrier. France. Paris. Maison Gautrot.

INDRI (L.). Autriche. Vienne. Maison Indri.

KAPPES, chez M. Delsarte. France. Paris.

KNECHTL (Sébastien), Autriche. Vienne. Maison Siegler.

OEHM (Fr.), ouvrier. Autriche. Prague. Maison Schamal.

PRUNIER (Prosper), ouvrier. France. Paris. Maison Gautrot.

RZEBITSCHEK (J.), ouvrier chez son frère. Autriche. Prague.

SVPEK (J.), ouvrier. Autriche. Prague. Maison Schamel.

SMIDT (Pierre), ouvrier. Belgique. Bruxelles. Maison Sternberg.

TOCHY (Georges), ouvrier. Autriche. Vienne. Maison Siegler.

TRICKSA (Adelbert), ouvrier. Autriche. Prague. Maison Schamal.

VI. INDEMNITÉ.

SUDRE, collaborateur. France. Paris. Indemnité de 10,000 francs pour l'invention de la *Téléphonie*[1]:

VII. CROIX.

BARKER, à Paris, contre-maître; pour ses perfectionnements à la fabrication des grandes orgues.

BLANCHET à Paris ; pour son importante fabrication de pianos droits (Exposant).

BOISSELOT (Xavier), chef de la maison Boisselot et fils, à Marseille; pour l'importance de sa fabrication de pianos (Exposant).

HELLMESBERGER (Joseph), président de la 27e classe du jury, directeur du Conservatoire de Vienne (Autriche), pour services rendus au jury.

MARTIN (de Provins), à Paris, contre-maître, inventeur d'un nouveau système de percussion pour les orgues portatifs (Exposant).

[1] Ce nom n'avait point à se trouver parmi les exposants de la partie musicale, mais dans une autre division, et l'invention, quelque importante qu'elle fût, ne pouvait être récompensée dans le sens musical, mais dans celui d'utilité publique

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES NOMS.

On n'a pas, dans cette table, indiqué de renvoi aux noms cités seulement dans les listes des exposants.

TABLE DES INSTRUMENTS

DÉCRITS OU CITÉS.

FIN DES TABLES.

PARIS.—IMPRIMÉ CHEZ BONAVENTURE ET DUCESSOIS, 55, QUAI DES AUGUSTINS.



